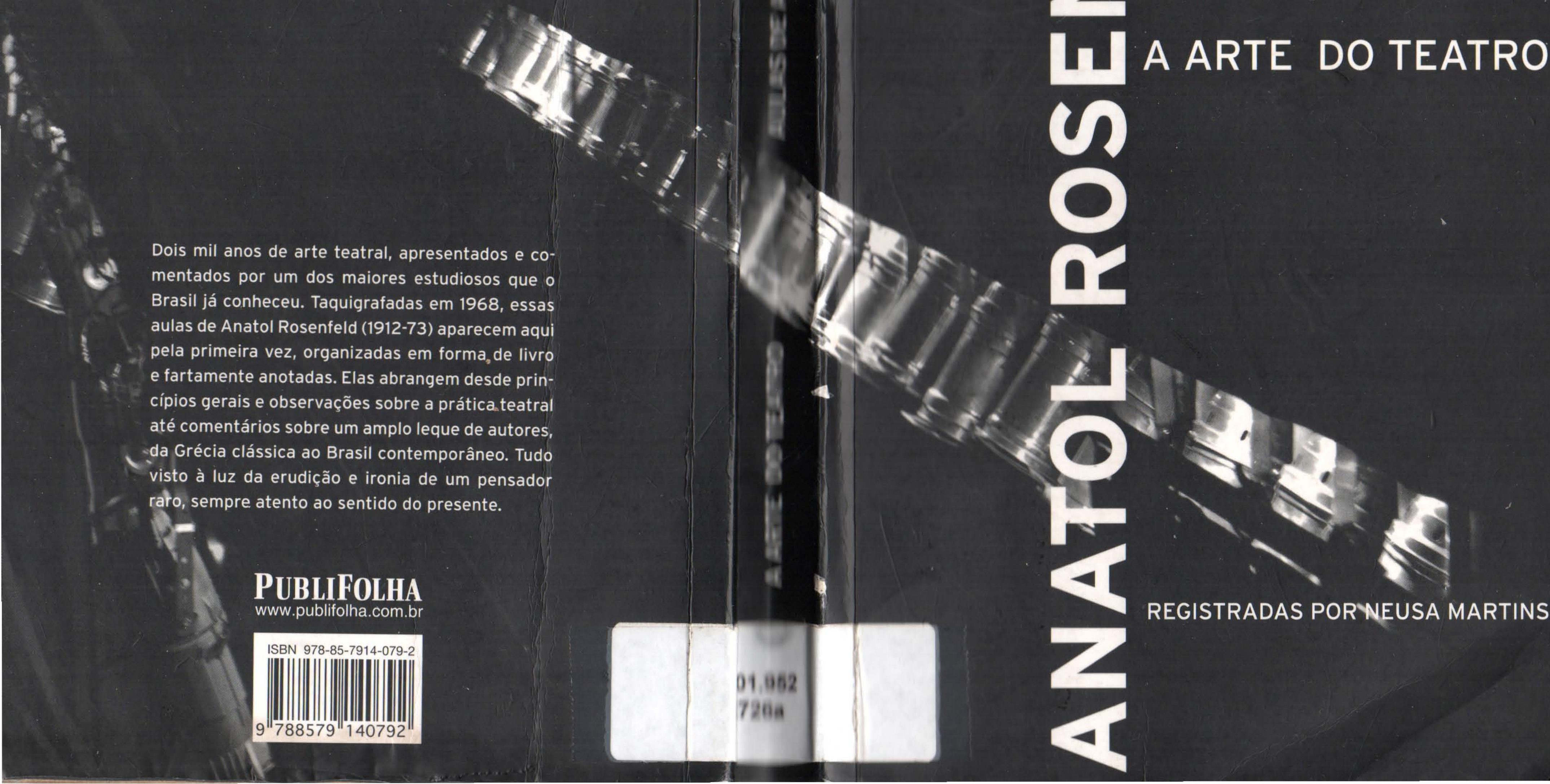

Dois mil anos de arte teatral, apresentados e comentados por um dos maiores estudiosos que o Brasil já conheceu. Taquigrafadas em 1968, essas aulas de Anatol Rosenfeld (1912-73) aparecem aqui pela primeira vez, organizadas em forma de livro e fartamente anotadas. Elas abrangem desde princípios gerais e observações sobre a prática teatral até comentários sobre um amplo leque de autores, da Grécia clássica ao Brasil contemporâneo. Tudo visto à luz da erudição e ironia de um pensador raro, sempre atento ao sentido do presente.

PUBLIFOLHA
www.publifolha.com.br

ISBN 978-85-7914-079-2
9 788579 140792

AULAS DE ANATOL ROSENFELD (1968)

A ARTE DO TEATRO

01.952
726a

PUBLIFOLHA

AULAS DE ANATOL ROSENFELD (1968)

A ARTE DO TEATRO

REGISTRADAS POR NEUSA MARTINS

Ao longo das quase quatro décadas que viveu no Brasil, o alemão Anatol Rosenfeld (1912-73) teve uma produção intelectual variada e de grande influência, em áreas que vão da filosofia à literatura, do futebol ao teatro. Manteve sempre uma postura independente, sem se filiar a instituições. Mas suas aulas - seja em casas de alunos, seja em cursos livres, seja ainda em universidades como a USP - deixaram marcas na obra de autores como Roberto Schwarz, Jacó Guinsburg, Celso Lafer e Bento Prado Jr., para ficar só nesses.

O teatro, em especial, foi uma paixão, vivida com intensidade crítica. Deu muitos cursos sobre arte dramática, escreveu no calor da hora sobre a produção do seu tempo, publicou vários livros. Em 1968, no âmbito do histórico IADÊ (Instituto de Arte e Decoração), em São Paulo, ministrou um curso de introdução à arte dramática, abrangendo desde princípios gerais e observações sobre a prática teatral até comentários sobre um amplo leque de autores: da Grécia clássica ao Brasil contemporâneo, passando por Shakespeare e Brecht, por Sêneca e Ibsen, por Pirandello, Stanislávski, Ionesco e Beckett, entre dezenas de outros dramaturgos, realizadores e teóricos do teatro.

Taquigrafadas por Neusa Martins, são essas aulas que agora vêm à luz, pela primeira vez. Organizadas em capítulos, com notas que explicam o contexto e situam os autores e obras citados, elas formam uma verdadeira Arte do Teatro.

Livraria
Canuto
Desde 1964
Tel.: (011) 3259-5477
Fax: (011) 3258-1473
E-mail: info@canuto.com.br
www.canuto.com.br

A ARTE DO TEATRO

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO NAS FONTES INTERSTATE E THESIS SERIF E IMPRESSO
PELA CROMOSETE EM JUNHO DE 2009, SOBRE PAPEL CHAMOIS FINE DUNAS 80 G/M².

São também o registro precioso da voz de Anatol Rosenfeld, discorrendo com precisão e erudição - e característica ironia - sobre uma arte que parece estar sempre pondo em xeque o sentido humano das coisas. Misto de obra de referência e crônica bem-informada sobre mais de dois mil anos de história do teatro, este é o livro que Anatol Rosenfeld *não* escreveu sobre o tema que mais lhe instigava, mas que não podia deixar de ser escrito, com ele e por ele, quarenta anos depois.

Anatol Rosenfeld chegou ao Brasil em 1937, fugindo do nazismo. Trabalhou como caixeiro-viajante por vários anos, até dominar a língua e começar a escrever ensaios e traduções. Seus artigos jornalísticos sobre literatura, filosofia, cinema e teatro marcariam época. Até sua morte, em São Paulo, em 1973, escreveu duas dezenas de livros - incluindo *Estrutura e Problemas da Obra Literária*, *Teatro Moderno*, *Thomas Mann* e *Negro, Macumba e Futebol* - muitos deles publicados postumamente.

AULAS DE ANATOL ROSENFELD (1968)

A ARTE DO TEATRO

REGISTRADAS POR NEUSA MARTINS

PUBLIFOLHA

SBD-FFLCH-USP
378485

.952
26a

2421040

© 2009 Publifolha – Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã S.A.

Todos os direitos desta edição reservados à Publifolha. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, arquivada ou transmitida de nenhuma forma ou por nenhum meio sem a permissão expressa e por escrito da Publifolha – Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã S.A.

Editor | Arthur Nestrovski
Editor-assistente | Thiago Blumenthal
Notas | Sergio Sálvia Coelho
Coordenação de produção gráfica | Soraia Pauli Scarpa
Assistente de produção gráfica | Mariana Metidieri
Capa e foto de capa | Julia Masagão
Projeto gráfico e editoração eletrônica | Julia Masagão
Revisão | Marcia Menin, Ricardo Miyake e Luciana Lima
Índice remissivo | Cacá Mattos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rosenfeld, Anatol, 1912-1973.
A Arte do teatro : aulas de Anatol Rosenfeld (1968) / registradas por Neusa Martins. -- São Paulo : Publifolha, 2009.

ISBN 978-85-7914-079-2

1. Teatro 2. Teatro - Estudo e ensino I. Martins, Neusa. II. Título.

09-04962 CDD-792.07

Índices para catálogo sistemático:
1. Teatro : Estudo e ensino 792.07

A grafia deste livro segue as regras do **Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.**

A Publifolha agradece à editora Perspectiva e a J. Guinsburg pela gentil cessão da imagem de Anatol Rosenfeld (p. 2); e ao Teatro do Colégio Santa Cruz, cenário da foto de capa.

PUBLIFOLHA
Divisão de Publicações do Grupo Folha
Al. Barão de Limeira, 401, 6° andar
CEP 01202-900, São Paulo, SP
Tels.: (11) 3224-2186/2187/2197
www.publifolha.com.br

DEDALUS - Acervo - FFLCH
20900125131

SUMÁRIO

Nota Sobre a Edição 6

1 Noções Gerais 9
2 A Tragédia Antiga 43
3 Pequena Introdução Aos Dramaturgos Gregos: Ésquilo, Sófocles, Eurípedes 63
4 A Comédia: Aristófanes, Menandro e Sucessores 107
5 O Teatro na Idade Média 137
6 Teatro Renascentista e Teatro Elisabetano: Shakespeare 153
7 Depois da Era Shakespeariana: Panorama Compacto 181
8 Naturalismo: Ibsen, Stanislávski e Outros 195
9 Simbolismo: Maeterlinck, Jarry, Strindberg 221
10 Renovação Cênica: Craig, Appia, Meyerhold 245
11 Teatro Expressionista: Kaiser, O'Neill, Pirandello 261
12 Bertolt Brecht 297
13 O Teatro do Absurdo: Ionesco, Beckett, Albee, Dürrenmatt 325
14 O Teatro Brasileiro Atual 383

Índice de Nomes e Obras 392

NOTA SOBRE A EDIÇÃO

Este livro é uma transcrição editada e anotada de uma série completa de aulas de Anatol Rosenfeld, proferida em 1968, no IADÊ/ Instituto de Arte e Decoração, em São Paulo. Para além dos cursos técnicos de desenho, *design* e áreas afins, ministrados por um elenco de professores de alto nível, o IADÊ – que funcionou de 1959 até 1987, nos altos da avenida Angélica, próximo à Paulista – oferecia também cursos livres de artes, abertos a todos os interessados. Foi o caso deste, de teatro; e, para nossa sorte, entre os interessados estava Neusa Martins, que taquigrafou as aulas, guardando consigo o texto até pouco tempo, quando digitou suas notas visando essa publicação.

O texto de base passou por dois estágios: um primeiro, técnico, para corrigir eventuais erros e inadequações habituais da fala oral, quando transformada em texto escrito. Feito isso, o conjunto foi ordenado em capítulos, com divisões e subdivisões, que não correspondem necessariamente à divisão original das aulas. Coube a Sergio Sálvia Coelho a redação de bom número de notas de rodapé, a grande maioria sobre a história do teatro brasileiro, especialmente textos e montagens comentados por Anatol Rosenfeld, no calor da hora. Chama a atenção, aliás, sua percepção viva e atualizadíssima do panorama artístico do momento, seja no contexto brasileiro, seja internacional, num período em que as dificuldades de acesso a essa produção não eram pequenas – inclusive, mas não só, por motivos políticos, em anos de repressão militar.

Alguns lapsos óbvios foram corrigidos silenciosamente. Todos os demais acréscimos e correções estão indicados entre colchetes ao longo do texto e são responsabilidade do editor.

Não deixa de ser estranho, depois de tamanha distância no tempo, e passados tantos estágios de elaboração, escutar a voz de Anatol

Rosenfeld, que se torna presente mais uma vez aqui. Lucidez, erudição e pertinência foram marcas de tudo o que fez o intelectual alemão nas mais de três décadas de atividade entre nós. Em tudo, também, se percebe a presença de uma personalidade rara, que resiste aos ataques do mundo com firmeza e ironia. Ela volta agora, por escrito, para continuar dizendo o que precisa ser dito, contra tudo o que ameaça a melhoria das coisas, no teatro da vida não menos que na arte do teatro.

Arthur Nestrovski

1

NOÇÕES GERAIS

NOÇÕES GERAIS

O teatro não deve ser entendido apenas como texto literário. Teatro também é o ator, o espetáculo. Há duas opiniões diferentes, que se contradizem, acerca da essência da arte teatral:

a) sua tarefa é difundir a peça, o texto, apenas como instrumento do autor, para comunicar-se com o público, tal como um livro ou um jornal; seria um canal de comunicação, seria a publicação da peça;

b) o texto dramático é a pintura viva do ator, a matéria para sua arte; o texto é substrato e alimento da arte cênica; a arte cênica usa a peça para concretizar-se; a peça é escrita em função do teatro.

São duas opiniões extremadas, e talvez seja necessário sintetizá-las. Na segunda opinião, o texto é incorporado como *um* dos elementos teatrais – não o mais importante –, bem ao contrário da outra posição. De qualquer modo, há transformações pelas quais um texto passa, para sua encenação: o dramaturgo escreve a peça e o diretor a realiza. O teatro *não é*, pois, arte literária.

QUESTÕES PRÁTICAS

O texto dramático precisa adequar-se a uma série de problemas práticos:

a) viabilidade para o palco, mesmo quanto aos atores: um ator de 20 anos não poderá representar, sempre satisfatoriamente, um velho de 85 e vice-versa; há, também, diretores que desistem de peças importantes por falta de material humano;

b) problemas financeiros: no Brasil, o elenco tem de ser reduzido. Há peças boas por vezes não representadas porque o elenco seria muito numeroso ou muito dispendioso o material cênico exigido para a representação. É o caso das peças históricas, com figurinos caros. O brasileiro tem horror a peças históricas.

Quanto ao número de atores, até umas sete personagens, a representação é possível; já com 20, 25 ou mais, há dificuldade para encontrar diretor e produtor.

TEATRO E LITERATURA

O teatro *é mais antigo que a literatura e não depende dela*. Há teatros que não se baseiam em textos literários. Segundo etnólogos, os pigmeus possuem um teatro extraordinário, que não tem texto. Representam a agonia de um elefante com uma imitação perfeita, com verdadeira arte no desempenho. Usam algumas palavras, obedecendo à tradição oral, mas não há texto ou literatura.

No *improviso* também há tradição. A *Commedia dell'Arte* italiana, do século 17, com sua verve e vivacidade, não tem textos, só um esquema de ação. O ator improvisa o texto, graças a longo treino e a esquemas conhecidos. Aqui também não há literatura.

Veja-se também o *mimodrama*: *O&A*[1] é um belo exemplo de mimodrama, no qual a vocalização se limita à articulação de duas vogais, "o", vogal fechada, representando a geração mais velha, que se fecha, e "a", aberta, como a juventude. O mimodrama foi ajudado, nesse caso, pela música [de Chico Buarque], que funcionou bem. Todo o corpo entra na representação do mimo.[2]

---

[1] Referência à montagem de *O&A*, de Roberto Freire, pelo Teatro da Universidade Católica (Tuca), São Paulo, em 1967. Segundo a *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*: "*O&A*, mimodrama criado por Roberto Freire em 1967. Empregando apenas os fonemas 'o' e 'a', a montagem estabelece um confronto entre as velhas estruturas, hábitos e modos de ser (que usavam o 'o') e as novas concepções, ideias e atitudes (que usavam o 'a'). A música de Chico Buarque, o forte trabalho corporal e a grande estrutura em ferros projetada por José Antônio Ferrara conferem ao espetáculo o impacto que a proposta demanda. Esse novo sucesso artístico é seguido, porém, de ativa perseguição, desde uma nota desaprovadora expedida pelo Capelão-

E, ainda, o *teatro barroco*: valorizava o espetacular, o texto era um suporte, um pretexto. O teatro barroco jesuíta apresentava até texto em latim, falado apenas por poucas pessoas. Foi então que surgiu o programa, em teatro: era necessário explicar o argumento, já que a língua falada não era entendida. No caso do teatro barroco, o mais importante era o visual, ou até o elemento musical.

ARTE DOS SENTIDOS

Há teatrólogos que defendem que o teatro é dirigido a nossos sentidos – ao olhar, à audição, que assumem importância maior que o sentido ou significado.

Mário de Andrade fala da "poderosa mas perigosíssima atração da palavra, com que nossa civilização dominou o teatro, desequilibrando-o e esquecendo o espetáculo". Sem dúvida, essa é uma opinião radical, mas digna de ser ouvida.

Há muitas maneiras de transmitir o texto literário; uma delas é a *leitura cênica*: várias pessoas reunidas num lugar, com papéis distribuídos entre si, lendo o texto em voz alta. Mas isso não é teatro: é leitura. É literatura, não se tratando apenas de leitura silenciosa, mas mobilizando-se as virtualidades sonoras da voz: as palavras adquirem vitalidade, com a voz, mas uma vitalidade literária. A literatura concebida, aliás, como arte vocal, recitada, auditiva, recebida por meio de um recitador. A literatura realiza-se integralmente pela declamação, pela dicção das palavras que a compõem.

A literatura é auditiva, temporal. A recitação se estende pelo tempo, não sendo apenas uma ocorrência que ocupa lugar no espaço: é também temporal, como tudo da ordem da audição. A música, da mesma forma, só existe no tempo quando executada; a partitura acontece no espaço, mas não é a música.

Constata-se bem essa qualidade audiotemporal da literatura ainda mais quando se ouve um poema no qual o ritmo é percebido com mais clareza por nosso ouvido interior, como acontece com a música. Nos grandes textos de prosa, nos quais se nota o ritmo, isso também acontece. Há uma diferença fundamental entre literatura, música e artes plásticas, já que as artes plásticas se passam apenas nos domínios espacial e visual.

Vale sempre frisar: um texto vira teatro *quando é representado*, e não apenas lido ou declamado. Aí, na representação, entramos na arte teatral, quando os recitadores da leitura cênica se transformam nas personagens e deixam de ser os srs. João da Silva ou José Barros, para se tornarem Hamlet, Antígona.

Esse é o fenômeno fundamental do teatro, no qual tudo da personalidade do indivíduo se transfigura à nossa frente, ótica e auditivamente, convertendo-se na personagem. Nesse instante, saímos da literatura.

A radionovela nos dá o elemento acústico do teatro. Quando a voz se transforma, para caracterizar as emoções da personagem, há radioteatro. O fenômeno teatral transforma o recitador em personagem. A

-Geral da PUC até a polícia, que detém alguns intérpretes". Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=655>. Acesso em: jan. 2009.

[2] [Vale recordar a definição de *mimo*: "no antigo teatro greco-romano, farsa popular, entremeada de danças e jogos, na qual se imitavam os caracteres e costumes da época; opunha-se às formas cultas da tragédia e da comédia" (*Dicionário Houaiss*, 2001).]

base dessa arte é a fusão do ator com a personagem, ou a identificação de um eu, o do ator, com o eu imaginário, o da personagem.

Trata-se de um ato de *empatia*, a projeção dentro de outro ser. Para isso, o ator deve imaginar a personagem, ter a imagem nítida de uma Antígona ou de outra qualquer. Empatia é projetar-se, sofrer com, rir com. Até um leitor de romance precisa ter esse poder de imaginação para sofrer com, rir com. Como leitores, nós nos identificamos com o que lemos. O público, ao ver peças, identifica-se com a personagem, portanto esse público também acompanha o ato empático.

Quando acontece a transformação do ator em personagem, o texto se transforma em elemento teatral. Façamos, pois, uma inversão gramatical muito importante: a literatura teatral transforma-se em teatro literário: o teatro é o substantivo; literário, apenas um adjetivo, um elemento, entre outros mais. Há aqui a passagem de uma arte temporal para uma arte espaciotemporal ou audiovisual. O corpo, o gesto atuam no sentido espacial e também há audiovisualidade.

Hoje [década de 1960] fala-se muito disso, em teoria da comunicação: tudo se torna audiovisual para ser mais bem compreendido. Na preocupação com a TV educativa, vê-se que a comunicação audiovisual é mais eficiente que a apenas auditiva.

O teatro participa, ainda, de atributos das artes plásticas: a cena é visual. Também atua o tempo, que não pertence à esfera das artes plásticas. O termo "teatro", aliás, vem do grego *theatron*, [que vem do termo para] "ver" [quer dizer, é o "mirante" o "instrumento ou lugar de ver"]. A palavra "espectador", da mesma forma, chama a atenção para o fato de ver. A Antiguidade nos traz o conceito do teatro mais como visual do que literário.

Teatro é arte espaciotemporal e audiovisual.

A PALAVRA

A literatura só tem palavras e orações, que constituem unidades significativas e compõem o mundo de objetos imaginários. Constroem sofrimentos, agonias, namoros. É um processo fabuloso. Acontecimentos ocorrem em nossa mente, para constituir os romances escritos.

Para a representação das palavras, temos os sinais tipográficos. A literatura é constituída pelas palavras, não pelos sinais. Estes não são importantes – a menos que se trate, por exemplo, de um poema concretista, no qual a distribuição dos tipos na página e o aspecto gráfico também têm muita importância. Toda ficção literária baseia-se nas palavras.

A base do teatro é o elemento visual. Os atores, transfigurados em personagens, fazem com que o mundo fictício apresente-se quase sem mediação, já que o homem vivo media tudo. A própria voz do ator é ouvida como se fosse a da personagem. Não é mais o sr. X que fala, é Macbeth: esquecemos o ator, só vemos a personagem. No drama clássico, o ator desaparece, para dar lugar à figura que representa.

Na literatura, a palavra é fonte do homem, é o que nos faz imaginar os mundos fictícios. No teatro, o homem no palco é fonte da palavra, como também acontece na realidade, uma vez que não existem palavras soltas, flutuando, dando origem a um homem, como ocorre nos livros. Na vida real, é o homem que faz nascer as palavras.

Quando lida ou recitada, a palavra torna-se diferente, na boca do ator, por influência do contexto visual, até mesmo por causa do tipo físico. "Eu te amo", dito por um ator magro, é diferente de quando é dito por um ator gordíssimo ou velho. A escolha do ator pode ser determinante para a apreensão do material literário.

A cenografia também influi na apreensão do elemento vocabular. A mesma peça se modifica, segundo os diferentes aspectos visuais que apresenta.

MEDIAÇÃO

A mediação é feita pela palavra, na literatura; pelo ser vivo, no teatro; pela imagem, no cinema e na televisão.

A televisão e o cinema dispõem de recursos que o teatro não tem. O teatro não dispensa o homem no palco – geralmente, dois ou mais, para que haja diálogo. O cinema pode passar sem seres humanos durante longo tempo. Pode fazer panoramas, fixar-se nos prédios de uma cidade, fazer *closes* de objetos, sem apresentar gente. O mesmo sucede com a televisão.

O teatro não aproxima os objetos, que permanecem distantes do público. Dá-lhes distância e só os ressalta por meio de palavras. Há, em peças, objetos importantes, que são descritos; a descrição chama a atenção para eles, ou a simples menção faz isso.

São *canais* diferentes (para empregar o termo usado em comunicação), mas sem a vantagem do ser humano vivo e do contato imediato com o público presente. A TV tenta suprir isso com os programas de auditório, mas atinge, evidentemente, apenas as pessoas que de fato estão lá. O resto continua a ser imagem vista, sem a presença do espectador. A relação do ser humano vivo com o público é importante e constitui um elemento essencial do teatro.

As personagens teatrais não podem permanecer mudas por muito tempo. Quanto ao cinema, pode dispensar o diálogo: uma criatura pode ser apresentada fazendo a barba, se vestindo, tomando um elevador, trabalhando – sem falar. No teatro, isso não pode acontecer. No palco o ator já "fala" antes de pronunciar a primeira palavra. Por meio do físico, do andar e do comportamento, já se comunica. O silêncio do grande ator tem mais eloquência do que as palavras.

O romance descreve o silêncio com palavras. *Explica* o silêncio. Nas peças de Tchecov [1860-1904], ele lida com silêncios; o ator permanece mudo por cinco segundos, durante vários intervalos. Poucos elencos podem fazer tal coisa; é preciso que sejam elencos maduros, que seja uma companhia muito bem treinada, ou a impressão será de que o ator esqueceu o texto.

Coquelin, grande ator francês [de fins do século 19], diz que um *grand acteur*, com o silêncio e dois ou três movimentos, faz o público rir ou chorar. Há atores que, apenas pelo tipo, conseguem provocar emoção análoga. Quando Jô Soares aparece, suscita no espectador o desejo de sorrir, por seu tipo físico.

Um texto, para o ator e o diretor, é material a ser trabalhado. O teatro trabalha o material do autor até que se converta em algo que se comunique *visualmente*. O teatro não pode violentar o texto: precisa adaptar-se ao material, que tem suas exigências. O diretor tem de lidar com o texto como um escultor, que se adapta à madeira, ao gesso, ao mármore: sem violentá-lo, mas criando uma forma teatral. Há transformações, necessariamente.

Um texto traduzido é uma transformação que resulta em perdas inevitáveis, que devem ser supridas com material visual. José Celso Martinez Corrêa teve de transformar *Pequenos Burgueses*,[3] criando acentuação de gestos para suprir lacunas criadas pela diferença de línguas. Também há diferença de épocas. *Pequenos Burgueses* pertence à época vitoriana, mais fria, puritana. Atualmente, as cenas de amor, apresentadas para uma plateia latina, teriam de ser representadas de modo que o público entrasse em sintonia com a peça – como foram, segundo o pensamento do diretor. Ele conferiu mais veemência às cenas amorosas. Lidava com outro país, outro tempo.

---

[3] *Pequenos Burgueses*, de Górki [1868-1936], direção de José Celso Martinez Corrêa. Estreia em 30 de agosto de 1963, no Teatro Oficina, São Paulo, com remontagens em 1965, 1968 e 1971.

Alguns defendem a representação exatamente como se fazia na época em que a peça foi escrita. Shakespeare [1564-1616] representado como no seu tempo, por exemplo. Seria dar ao teatro uma função museológica: é curioso, válido como informação, mas estabeleceria uma função marginal para o teatro, que deve, isso sim, comunicar-se conosco, hoje.

ARTE DO PÚBLICO

Como vimos, o teatro é uma arte peculiar, que não deve ser reduzida pura e simplesmente à literatura. O que há de fundamental nele é o homem defrontando-se com o público, em contato direto. Outro ponto a destacar é que o teatro e o cinema podem narrar ficção; já a TV não, salvo com o recurso do videoteipe.[4]

O autor pode dizer que o ator é apenas o instrumento de difusão de seu texto, mas no teatro o ator acha que o texto contém uma potencialidade, que precisa ser atualizada pela ideia teatral. Teatro é atualização e concretização do texto, isto é, constitui a passagem para uma arte audiovisual, para a continuidade existencial da pessoa humana.

O texto é abstrato, composto de palavras. A palavra é um conceito abstrato, que tem de ser atualizado. O texto pode citar uma mesa, um tapete, pode até dizer de que cores deverão ser, mas a escolha do cenário é trabalho de minúcia, atividade concreta em função do palco. A palavra nunca contém totalmente a realidade. É impotente para descrever todas as cores ou detalhes de qualquer coisa. Cada frase dá algo, mas não engloba a continuidade da vida. Se dissermos: "Irena estava sentada, escrevendo", nós mentalmente preencheremos o resto. Certamente haveria uma cadeira que o texto não menciona, assim como uma mesa; Irena seria loura ou morena, estaria na sala de uma casa que fica numa cidade de certo país. Nós projetamos todos esses dados. Os romancistas trabalham com nossa imaginação, para que o que dizem seja complementado.

O texto é uma abstração, que preenchemos a nossa maneira. Cada um imagina o herói de certo modo, de acordo com suas preferências; mesmo que minuciosamente descrito, colocamos nele algo que preferimos. Um ator ou diretor teatral têm de se utilizar desse texto abstratamente sugerido. Precisam traduzi-lo para a continuidade física. Na transposição do texto para o palco, há sempre escolhas radicais, opções, milhões de possibilidades a explorar. Diretor, ator, cenógrafo, até o público colaboram nessa tradução que se faz. É impossível teatro sem público.

O teatro é criação e recriação do texto, no sentido de ser arte audiovisual. O texto é um sistema de coordenadas, de palavras e orações descontínuas que se transformam em mundos em movimento, em coreografia cênica, em gestos, atitudes. O interlocutor da personagem permanece presente no palco, enquanto esta fala. O outro é unicamente aquele que ouve. O ator que escuta, às vezes, tem a parte mais difícil.

Zoo Story, de Albee [ver capítulo 13], é uma peça na qual uma das personagens permanece muito tempo quieta, sentada, ouvindo. Talvez seu papel seja mais difícil que o da outra. Essa personagem representa silenciosamente, enquanto a outra fala, de modo muito expressivo. Em geral, os diretores escolhem para essas partes atores inexperientes, quando deveria ser o contrário: há necessidade de traquejo maior, para que o ator não caia em determinados clichês de gestos e atitudes, já convencionados para essas ocasiões. É difícil um ator conseguir criar, nesse tipo de papel.

---

[4] O videoteipe foi introduzido na teledramaturgia brasileira em 1965, com *O Ébrio*, de José e Heloísa Castellar, produção da TV Globo de São Paulo.

A plateia identifica-se com o ator que permanece ouvindo, mudo, e cujas reações sejam transmitidas com muito vigor. O diretor deve trabalhá-lo muito bem. Nada do jogo fisionômico, do tipo de voz, de seu crescendo, diminuendo, acelerando consta do texto teatral. O jogo gestual, o timbre da voz têm muitos elementos não descritos textualmente. A palavra é importante para essas nuanças.

O texto contém pouquíssimo do que o palco fará, em termos de plenitude de vida, mas a acentuação da voz, os gestos, as inclinações de cabeça, o ritmo da mão, pequenos detalhes, enfim, compõem o temperamento e o caráter da personagem.

Vemos, então, que a escolha do ator é um fenômeno decisivo. Pode dar existência e configuração totalmente diversas à representação. Porém, por mais variadas que sejam as formas de atuação, podem continuar perfeitamente fiéis ao texto. Há centenas de Hamlets representados, sem que o texto ou sua intenção sejam feridos. O Hamlet de Shakespeare era baixo, gordo e asmático. Hoje, não temos muita propensão para imaginar heróis gordinhos. É um fenômeno filosófico interessante, o das variações que continuam fiéis ao texto.

Resumindo: o teatro realmente *cria*, faz do texto algo inédito. O texto é um só. Seu esquema básico, que se esboça nele mesmo, também. No entanto, deixa infinitos momentos indeterminados. Podemos preenchê-los de muitas maneiras, de acordo com o gosto e o público específicos aos quais se destinam.

Shakespeare é hoje apresentado de maneira viva, que nos atinge muito, é atual para nós. No cinema, isso já não acontece. Um filme de 30 anos atrás[5] tem mais interesse museológico, é um filme velho. A moda, a maquiagem, as atitudes se tornam rapidamente antiquadas e com valor de registro. O filme envelhece rapidamente. Estudiosos precisam colocar todo o seu entusiasmo e interesse pelo conhecimento para suportar os filmes *passés* que veem em cinematecas.

O teatro também depende muito de como está construído o palco para a maneira de representar. O Teatro de Arena,[6] que coloca o público ao redor e mais alto do que o palco, trabalha com o elenco no chão, muitas vezes, porque assim os atores ficam mais expostos, mais visíveis. Se passarem para outro teatro, a remarcação terá de ser total, para a representação adequar-se ao local novo.

O cinema dispõe de uma infinitude de espaço. Pode até trabalhar com objetos, que é um de seus símbolos, enquanto no teatro só o homem vale.

No teatro, surgido no mundo artesanal, antes do esmagamento do homem pelo objeto, há dificuldade para representar o mundo de hoje, seus grandes arranha-céus, todos os seus objetos. Houve uma série de transformações no mundo moderno para dar realce ao objeto. O *teatro do absurdo* [ver capítulo 13] é uma tentativa de representação do ser que é marionete do mundo dos objetos, sendo esmagado por eles. É o homem pressionado pela técnica.

ARTE DO PALCO

O texto atualiza-se no palco, por sua própria estrutura, já que é um veículo omisso, com deficiências. Há quem não goste de ler textos dramáticos, preferindo vê-los representados, apenas. Pior ainda é ler um roteiro cinematográfico, com suas numerosas indicações de planos e tomadas de cena.

---

[5] [Anatol escreve em 1968; refere-se, portanto, a filmes da década de 1930.]

[6] Fundado em 1953, o Teatro de Arena de São Paulo atingiu o apogeu em 1966 e 1967, com *O Inspetor Geral*, *Arena Conta Tiradentes* e *O Círculo de Giz Caucasiano*.

O texto dramático é deficiente, falando do aspecto literário. Falta a ele função narrativa. Um romancista narra tudo o que pode. Um texto dramático contém apenas diálogos, não tem a função de descrever. Possui algumas poucas rubricas nas quais o dramaturgo fala, mas há necessidade de complementação da cenografia e do ator. O texto dramático é completo e acabado, na medida em que é incompleto e inacabado, pois assim pede o palco.

Às vezes o dramaturgo se torna narrador em suas peças. Arthur Miller [1915-2005] enche páginas e páginas de observações que não se veem no palco. Com elas, orienta o diretor. Fala a respeito da personagem, do ambiente, para que o diretor se entrose mais com o que ele, autor, pretende da encenação. Um texto dramático não se contenta em ser literatura, quer ser material de teatro: quanto mais isso acontecer, mais será um texto dramático.

O teatro vivo tem direitos em face do texto. Deve respeitá-lo, principalmente quando é um texto importante, mas precisa também interpretá-lo e assimilá-lo, para atingir a devida comunicação com o público. O teatro é feito, ainda, para um público determinado: para a pequena burguesia, ou para a classe média, ou para estudantes, ou para operários, ou para a plateia do interior. Precisa ajustar-se a cada público quanto à forma de representação.

No cinema isso não se dá: o público é imenso e heterogêneo, são muitas camadas, de baixo para cima, muitas nações, com um determinador comum inferior – não necessariamente, em certos casos como o de Antonioni [1912-2007], que conta com um público mais sofisticado, mais culto.

O Teatro de Arena, falando de teatro paulista, destina-se mais à juventude estudantil; o Teatro Maria Della Costa, à classe média, dela para baixo; o TBC, em seus áureos tempos, englobava a classe média alta, mesmo a burguesia. De acordo com essa destinação, os teatros fazem a escolha das peças.

PÚBLICO REALIMENTADOR

O público do teatro é o que a moderna teoria de comunicação chama de "realimentador". O ator alimenta o público, este reage e realimenta o ator. Há uma indução elétrica mútua entre palco e plateia. É necessário haver seleção de peças, seleção de tendências e gostos, para que a realimentação aconteça.

O público nota se o elenco o deprecia e retribui da mesma forma, em dobro, de modo a provocar desastres. A segurança do elenco é importantíssima. Há companhias que lançam encenações no interior, como treino. Quando as peças são lançadas na etapa de ensaio, a insegurança se transmite ao público e retorna, com mais intensidade ainda, aos atores. São processos psicológicos delicadíssimos. A segurança do ator, sua fé na peça e em si são importantes. O resultado do contato direto com o público é fundamental para uma encenação.

A TV faz pesquisas domiciliares para saber as reações do público, para criar artificialmente um contato que não existe de fato. Na comédia, a risada do bom público pode ser essencial: torna o ator e o elenco mais cômicos e realimenta o contágio do público todo. E num espetáculo comovente, quando os lencinhos começam a aparecer, os atores ficam animadíssimos. É uma vivência, uma experiência única, uma grande comunhão que nunca se sabe como será realizada.

O mesmo espetáculo pode fracassar num dia e ser ótimo dali a três, graças ao público. Não são fenômenos observados no cinema, nem na TV.

METAMORFOSES DE DIONÍSIO

A transformação do ator em personagem é simbolizada pela máscara. Há duas máscaras: a risonha ou cômica e a melancólica ou trágica. É o símbolo do disfarce. Teatro é, antes de tudo, disfarce. O deus grego da máscara é Dionísio ou Baco. O culto de Dionísio é o núcleo do teatro grego ou ocidental. Há, sim, teatros mais antigos, de outros povos, mais populares e rudimentares, mas que não chegaram até nós.

O teatro grego, de Sófocles, Aristófanes, Ésquilo, Eurípedes, era celebração a Dionísio. Originou-se no coro ritual, que cantava e dançava, homenageando Dionísio, também deus da fertilidade, do vinho, do homem entusiasmado pelo vinho ["entusiasmo" vem de *en-theos*, "deus dentro", "deus em nós"]. No ritual, o sentido era pedir a graça, convocar o deus para que participasse do círculo dos crentes. A máscara significava a presença do deus.

No candomblé baiano, com seus atabaques batendo, as filhas de santo cantando e dançando, contorcendo-se, o deus baixa, entra nelas. São retiradas para a camarinha, paramentadas com as vestes sagradas e voltam com o orixá presente. Têm, então, força curativa, de fertilização. É o modo que os pobres conhecem de curar-se e de curar a família. Quando a filha-de-santo se contorce, fora de si, em êxtase – lembrando que "êxtase" [*ekstasis*] significa "fora de si" –, está recebendo o orixá, seja deus, seja deusa, como Ogum, Exu, Iemanjá.

O mesmo acontecia na Grécia de Dionísio. Enquanto os crentes cantavam e dançavam, na bacanal dionisíaca, espicaçando a carne com agulhas, fazendo jorrar o sangue, comendo a carne abatida do touro – animal sagrado que representava Dionísio em um de seus disfarces, pois Dionísio era todo disfarce, adotando também a aparência de bode, de cabra, de outros animais –, quando os crentes participavam dessas bacanais, encontravam a metamorfose no prazer orgiástico, transformavam-se no deus.

Estão no deus, o deus neles. No estado de fusão mística, os crentes entram em êxtase. Todo o processo místico distingue-se pela identificação com a divindade, a união com o ser superior. No estado bacântico ou dionisíaco, dá-se a união dos crentes, entre si e com seu deus. O crente transforma-se em outro ser, funde-se com outro, com os companheiros e com a entidade divina, que foi evocada, chamada pelo ritual.

O ritual, o chamado estão presentes, embora remotamente, quando João da Silva transforma-se em Tartufo; isto é, quando o ator se metamorfoseia na personagem. Esse disfarce é também uma *revelação*: João da Silva precisa encobrir suas peculiaridades pessoais para assumir o papel terrível de um herói, representando vicissitudes trágicas ou alegres da condição humana.

Todo o grande espetáculo apaga o ator empírico para realçar a personagem que representa nossa condição humana. É preciso revelar o mistério do ser humano e apagar o ser fictício. Apaga-se o cidadão real, empírico, e aparece a verdade mais profunda da ficção teatral. Na máscara está a verdade.

Quando colocamos máscaras, em nosso carnaval, nós nos revelamos, mostrando o que desejaríamos ser ou ter. Vêm à tona nossas verdades profundas, recolhidas.

A metamorfose do ator em personagem não é só dele: o público também participa dessa transformação. Todos, convivendo intensamente com o espetáculo, vivem muitíssimo a condição humana. Tornamo-nos Macbeth, convivemos com todas as personagens. Há uma *ampliação* nossa em outro ser, outras experiências. Ultrapassamos a experiência empírica cotidiana, de limites estreitos. Não somos apenas fiscais do imposto de renda, funcionários comuns ou estudantes: somos contemporâneos de Antígona, vivemos com ela e nela.

INTELECTO E EMOÇÃO NA REPRESENTAÇÃO

A TV é uma indústria cultural. É "roupa pronta" *[prêt-à-porter]*, obedece a um denominador comum, universal, nivelado por baixo. O teatro não: é mais artesanal, mais sob medida, dirigido para público específico. O teatro tem, como fato essencial à sua existência, o público. A peça é representada para ele, com estilos de representação peculiares. Conforme o diretor, um texto de Brecht [1898-1956], por exemplo, é dito diretamente à plateia. Já em textos de outros autores, é possível aos atores procederem pura e simplesmente como personagens que vivessem os episódios em recintos fechados, como se não houvesse a presença de uma plateia.

Os estilos de representação da *Commedia dell'Arte* e da *Comédie-Française* voltam-se para o público, mas sem encará-lo, sem fitá-lo. Na *Comédie-Française* tradicional, os atores não dão as costas nem ficam de perfil para a plateia, representam sempre de frente. Nos outros estilos mencionados, em que é ignorada a presença do público, os atores dão as costas, indiferentemente.

O teatro tem a tendência de corresponder aos hábitos do público e a reafirmá-los, principalmente quanto aos hábitos do público burguês, que é aquele que pode pagar o ingresso, em geral. O público burguês, portanto, não é atacado nem ferido, porque isso resultaria mal, comercialmente falando, já que ele vai ao teatro para se ver reafirmado em seus hábitos.

Mas há teatros que subvertem os hábitos e criam tensões. Brecht, ou a encenação de José Celso de *O Rei da Vela*,[7] ferem profundamente o público, chocando-o. Dona Maria do Carmo de Abreu Sodré,[8] que assistiu a *O Rei da Vela*, ficou estarrecida. *Roda Viva*,[9] muito frequentada por meninas que vão ver uma peça de Chico Buarque, ataca principalmente a elas, a essas meninas que formam um tipo de público peculiar, que possibilita a existência da idolatria de massa.

Na Alemanha representou-se há pouco a peça *Insulto ao Público*,[10] na qual xingações e palavrões eram usados liberalmente, com o intuito de tirar os espectadores de sua maneira confortável de viver, sem se preocupar com os graves problemas atuais. O teatro torna-se educativo – e o público adulto não gosta de ser educado.

Mesmo a intervenção da censura é uma tentativa de educação, de dirigir o público. Mas o teatro, como instituição viva, pode e deve provocar escândalo – se bem que a realidade seja mais escandalosa que essa ficção, retratando parcialmente fatos não cuidados pelos condutores de nossos destinos. Estes, aliás, se incomodam apenas com o modo como estão representados.

---

[7] *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, direção de José Celso Martinez Corrêa. Estreia em 29 de setembro de 1967, no Teatro Oficina, São Paulo.

[8] Esposa de Roberto Costa de Abreu Sodré, primeiro governador indireto do Estado de São Paulo, entre março de 1967 e março de 1971.

[9] *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, direção de José Celso Martinez Corrêa. Estreia em 15 de janeiro de 1968, no Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro. Ver Anatol Rosenfeld, "O Teatro Agressivo". Em: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

[10] *Publikumsbeschimpfung (Insulto ao Público)*, peça em um ato de Peter Handke, estreou em Frankfurt em 8 de junho de 1966 com grande escândalo.

Marat-Sade[11] representa o próprio público médio-burguês no palco, na figura do diretor do hospício, por vezes ridicularizado; fala-se também diretamente à plateia. No teatro, alguns espectadores se ressentem de agressão pessoal, levantam-se e saem. É uma prova de que a peça funciona. É uma reação razoável. O teatro não é um museu nem um lugar sacro: é vivo, pode haver *happenning*, choques, vida. Na Itália há um teatro onde o público se levanta durante a ópera, come sanduíches, volta para ouvir árias, completamente espontâneo e à vontade.

O Rei da Vela teve a agressividade do texto fortalecida pela direção. Quem não suportava saía – um sintoma da penetração da peça. Não pode ser considerado ofensa aos atores: a intenção foi provocar reação e impacto, e o fato de as criaturas atingidas o terem sido de tal modo que foram embora é sinal de que texto e interpretação convenceram perfeitamente. Claro que a saída do espectador entediado ou desinteressado seria uma ofensa para um ator que representasse de modo clássico uma peça de Shakespeare. Mas, no caso de que tratamos, fica claro, justamente, um entrosamento perfeito, embora rejeitado.

Mencionamos a censura. O povo não pode ser tutelado: é tão adulto quanto o censor que interdita. Deveria haver avisos, apenas, nos teatros, que prevenissem a respeito dos palavrões, de cenas difíceis ou penosas, para evitar que os mais suscetíveis e delicados paguem 6 ou 7 cruzeiros à toa.[12]

Enquanto o autor quer apresentar um ambiente e suas pessoas típicas, deve fazê-las falar tais como são, até mesmo com um exagero que é natural na arte, como nas peças de Plínio Marcos [1935-99].

Ulisses, romance de James Joyce [publicado em 1922], foi auto-

---

[11] *Marat-Sade*, baseada em Peter Weiss, direção de Ademar Guerra. Estreia em maio de 1967, no Teatro Bela Vista, São Paulo.

[12] Na época, o salário mínimo era de 130 cruzeiros novos.

rizado depois de um processo, instaurado em 1933 [e só concluído três anos depois]. O juiz Woolsey, nome memorável, liberou-o, observando que Joyce usava palavras honestamente, as mesmas que as pessoas falavam; afirmou também que todos os homens e mulheres dos Estados Unidos as conheciam.

Em *Navalha na Carne*,[13] a linguagem degradada exprime corrupção íntima e a situação terrível das personagens. Cada pessoa é objeto da outra, não sendo tratada como sujeito, realmente, e sim como instrumento de prazer ou lucro. Aqui a linguagem é significativa, como sintoma de degradação. As criaturas são usadas, vê-se apenas sua utilidade. Plínio Marcos não é somente um homem que faz crônica de escândalo. Seu diálogo é muito bom.

Kant, em sua *Filosofia da Moral* [*Fundações da Metafísica da Moral*, 1795], afirma que jamais se deve usar o próximo como meio, e sim como fim. A prostituta de *Navalha na Carne* diz: "Será que não somos gente?" – e registra a imagem não só de uma pequena sociedade, mas também da sociedade maior, na qual o homem é um meio. Plínio Marcos, que tem pouca cultura e talvez não conheça Kant, intuiu isso em *Navalha na Carne*, registrando os males da sociedade maior por meio de uma pequena sociedade marginalizada. A sociedade maior demonstra mais cortesia; os marginais não têm suficiente treino de polidez para serem corteses. (Não queremos romantizá-los, aqui, caindo no erro que diz que os criminosos são puros em sua maldade.)

---

[13] Atualmente entre as peças mais encenadas de Plínio Marcos, *Navalha na Carne*, direção de Jairo Arco e Flexa, estreou em 11 de setembro de 1967 no Teatro Maria Della Costa, São Paulo, após uma mobilização da classe teatral e intelectual contra a censura do texto. Ver o artigo de Anatol Rosenfeld, "Navalha na Nossa Carne", publicado com a primeira edição da peça pela Editora Senzala (São Paulo), em 1968.

[Vale a pena repassar alguns pontos.] "Entusiasmo" significa "Deus está em nós" *[en-theos]* e "êxtase", como vimos, "estar fora de si" (para cair no santo, entrar em Deus). O eu se transforma, passa por uma metamorfose. Na bacanal dionisíaca há fusão dos crentes entre si, que é uma das principais funções do teatro e importante também na música.

O ator se transforma não no deus, mas na personagem. Põe a máscara ou pinta o rosto e converte-se em Otelo, Hamlet. É uma fusão difícil de descrever; seria necessário um curso especial para citar todos os problemas filosóficos ou psicológicos que o ator atravessa para apreender a personagem e fundir-se com ela.

Já dissemos que o mascarar-se é uma revelação. João da Silva precisa disfarçar suas particularidades, seu papel civil e social, para assumir o papel do herói que encarna. Representa, assim, a essência da condição humana. Ofélia, Desdêmona dão-nos algo de essencial da condição humana. Surge o ser em sua essência. Nós, o público, também participamos dessa vivência profunda de nossa condição.

Toda grande ficção tem a importante função de representar a essência da condição humana utilizando grandes personagens. Mesmo que se apresentem, no palco, personagens cotidianas, de vida mesquinha, parte-se para o essencial, radical, fundamental de nossa condição.

A ficção é um meio de que dispomos para ampliar nosso conhecimento da realidade, conhecimento vivido, não científico, mas muito específico e particular. Em suas obras, o autor traduz sua vivência em muitas existências, ainda que se trate de uma vivência imaginária. Goethe [1749-1832], aos 20 anos, mostrou extraordinárias personagens femininas. Shakespeare apresentou múltiplas, inumeráveis personagens.

Hoje, há autores estragados pela voga da psicanálise. Correm o risco de, mudando a atual teoria, tornar completamente obsoleta sua produção de romances ou peças. A psicanálise não é a primeira nem a definitiva teoria psicológica; a partir de Aristóteles [no século 4 a.C.] surgiram muitas. É uma teoria em desenvolvimento, sendo impossível prever o que se concluirá em alguns anos. Se o palco se transforma num consultório psicanalítico, como em Tennessee Williams [1911-83], isso poderá ser desastroso daqui a um século, com a evolução teórica, tornando-se canhestro para a teoria então vigente.

O grande espetáculo teatral, até hoje, tem o aspecto de uma *celebração*. Não temos oportunidade de ver muitos. Durante seu transcurso, esquecemos as contingências atuais, deixamos nossa condição particular e vivemos a essência de nossa própria condição – sem esquecer a vigilância da distância estética.

É evidente que a metamorfose do palco não é real; é imaginária, o ator apenas representa. Há atores que se fundem com a personagem que representam no teatro. *Não se trata de grandes atores.* Isso atrapalha a representação. O ator deve, isso sim, adaptar-se ao elenco, ao estilo, à marcação. Tem de convocar a colaboração do intelecto, não apenas da emoção.

Diderot acreditava que o ator deve ser só intelecto. Em sua obra *O Paradoxo do Ator* [1758], fundamental para as teorias do desempenho, ele é radicalmente contrário à teoria posterior de Stanislávski [1863-1938]; diz que qualquer emoção na representação a prejudica.

A *improvisação* tem sua razão de ser em certos gêneros teatrais. Possui um campo específico, que não pode mutilar ou deixar excrescências em textos bons. Diderot dizia que, quanto mais emocional o ator, mais difícil é para ele trabalhar no palco observando a necessária contenção estética; se se deixa levar, é porque não domina a personagem. Afirmava que todos os atores devem saber fiscalizar-se – num segundo, contando piadas e, no próximo, com domínio completo, chorando. O ator emocional demais não domina a personagem.

Um grande ator pode simular de modo perfeito a emoção, sem participação psicológica pessoal. Sabendo representar, não é necessário que sinta. Seria um problema pessoal para um ator representar diariamente uma dor de dente e senti-la de fato. Sabendo representar, não precisa sentir. Transmite maravilhosamente a emoção sem senti-la, sendo técnico.

O romancista Stendhal [1783-1842] cita um caso que ilustra o aspecto do qual falaremos a seguir. Nos Estados Unidos, durante uma representação de *Otelo*, um guarda atirou contra o ator que representava o mouro, dizendo que, em sua frente, jamais um negro imundo mataria uma mulher branca.

A transformação do ator e do público é simbólica, sem realidade. Todo o processo é imaginativo e os gestos são simbólicos, não exprimindo dor ou alegria real. Se se sentisse tudo realmente, seria histeria, não representação nem teatro.

Gestos e voz são a linguagem teatral, os símbolos do que acontece teatralmente, imaginariamente. Se os atores sentissem de fato as dores que representam, como ficaríamos nós, inertes em nossas poltronas? O gesto de uma dor sentida seria o sintoma de um processo psíquico real. Mesmo a emoção do gesto que o ator faz é suscitada pela imaginação. Em duas horas, diariamente, vivendo como realidade integral tudo aquilo que acontece no palco, os atores teriam pouco tempo de vida.

Ator e público, no êxtase dionisíaco, mantêm aberto um pequeno olho vigilante. Sempre sabemos que estamos no teatro, ou nos transformaríamos no guarda de que fala Stendhal.

APOLO E DIONÍSIO

Dionísio, deus místico, também é chamado de deus do abraço ébrio, da fusão amorosa, lunar. Apolo é o deus da distância, do sol, da lucidez, do dia, da clareza – da distância, porque a inteligência distancia. Dionísio é deus da noite, do abraço.

O teatro grego e o teatro em geral combinam a identificação, a metamorfose imaginária, com certa distância crítica. Dionísio e Apolo estão unidos: o ser humano apresenta-se em sua totalidade. E o bom espectador nunca se perde totalmente: apesar da total participação, guarda certa distância crítica.

Mesmo na música, que é a mais absorvente das artes, será conveniente observar o que se chama de "distância estética", para uma boa e completa apreciação. Já nas artes plásticas o teor da distância crítica é mais fácil de ser mantido.

Um ator, depois de ensaiada a peça, dominando a personagem, não precisa analisá-la cotidianamente antes de entrar em cena. Depois de centenas de representações, porém, o público terá influência e ele, percebendo qual instante rende mais, tenderá a correr para ele, a prolongá-lo, minimizando o que render menos. É a oportunidade de o diretor interferir, para a contenção do que for preciso e os necessários reensaios. Nada de anular trechos e destacar outros: é preciso assegurar que a rotina não cause danos. Às vezes o ator se desgasta, depois de muitas representações, e pode ser preciso até substituí-lo. É difícil dar a impressão de "primeira vez".

Teatro é jogo, representação lúdica. A apreciação de qualquer arte conta com a empatia, com a identificação, que permite a entrada no jogo, permite uma convivência real. Mas é necessário que seja preservada, sempre, certa distância.

A metamorfose do ator e espectador é apenas imaginária; deve-

-se manter distância crítica. O ritual é uma total fusão mística. Com Apolo, dá-se luz, distância crítica, para completar o outro aspecto do espetáculo, que provém de Dionísio, o deus do abraço ébrio, noturno, lunar, telúrico.

No gesto ou no grito do ator estão configurados *símbolos* da dor ou de outro sentimento qualquer, que ele comunica à plateia. O ator sente algo da dor que representa, mas não a sente de fato.

Stanislávski adota métodos para levar o ator a sentir total e radicalmente o papel. Já Diderot é o outro polo da concepção do método de representar; segundo ele, o ator não deve sentir nada, precisa permanecer frio, agir pela imaginação, conservando-se inteiramente lúcido.

A verdade talvez esteja no meio-termo. O ator pode sugerir a si mesmo, com a imaginação, tristeza ou alegria; seus sinais exteriores, ou seja, lágrimas ou gargalhadas, retroagem, por autoindução, e produzem realmente tristeza ou alegria. Há mesmo teorias psíquicas que dizem ser a vida da psique uma convivência com os gestos exteriores.[14]

Todo bom ator ou espectador sente e, ao mesmo tempo, distancia-se. Brecht [com seus métodos de interrupção da ação teatral, para quebrar a ilusão do espectador] não diz essencialmente nada de novo. Apenas destaca o distanciamento, para fins especiais.

Espectador e ator produzem metamorfose *e* distanciamento, muito importantes na perspectiva antropológica. O ator representa o homem dotado da capacidade de tornar-se outro ser permanecendo ele mesmo; isto é, sendo um ser dúplice, natureza e espírito, animal e espiritual. Revela-se um novo aspecto da metamorfose: ela é a origem do ser humano. A capacidade de um homem de metamorfosear-se em outro é um dado fundamental do ser humano.

Huizinga escreveu sobre a capacidade do homem de transformar-se em outro, no livro *Homo Ludens* [1938], e Sartre também, em *O Ser e o Nada* [1943]. A base fundamental do homem é a mesma do teatro: a capacidade de converter-se em outro. Desempenhamos papéis na vida social, no palco do mundo: papéis de pai de família, de contínuo, de professor. Variamos de acordo com as situações e somos excelentes atores. Colocamos uma máscara que compõe nossa *persona*. Sempre desempenhamos papéis, adquirimos uma *persona*.

O ator era definido, em grego, por um termo que ganhou hoje significado pejorativo: *hypocrites*, "hipócrita"; originalmente, significava "respondedor, aquele que responde". Para identificar-me com o outro, tenho de sair de mim, ir além dos limites de meu eu. Para participar da vida de outro ser, devo abandonar meu ego. Sempre precisamos assumir o papel de outrem, em nossa vida diária, para saber o que ele espera de nós. Na vida social, devemos constantemente entrar no próximo, para avaliar o que espera de nós, dentro da razoabilidade de certo contexto. Temos de nos pôr na situação do próximo.

Em nossas conversas, presumimos o que o outro está pensando. Para tanto, é necessário estar em sua interioridade. Este é o fenômeno básico de toda comunicação: habitar a interioridade alheia. Separado de mim, convertendo-me em objeto de mim mesmo, vejo-me por meio dos outros, do outro. Vejo-me de fora, como que num espelho. Vendo-me de fora, sou objeto de mim mesmo. Tenho distância de mim, na convivência com o outro. Defino-me como ego, com autoconsciência.

---

[14] Referência à psicologia evolucionista, em voga com a publicação, em 1968, de *O Macaco Nu*, de Desmond Morris.

Disse Nicolai Hartmann:[15] "Só ao identificar-me com outrem conquisto minha própria identidade". Ou seja: é preciso sair de si, para avaliar-se.

O animal não tem essa capacidade de *hypocrites*, de desempenhar papéis; o animal é uno, sincero, maciço. Já o homem só conserva sua incoerência como criança. Quando a perde, não pode reconquistá-la. Um homem com maturidade nunca é totalmente sincero. Conquista o reino espiritual saindo de si, em seu desdobramento. Representa exemplarmente a capacidade do homem de identificar-se com o outro, comunicar-se com outro ser.

Essa duplicidade é dramática, pois leva-o à ilimitada expansão. Pode pensar-se, imaginar-se até na Austrália. Isso é expansão. O animal é restrito, é fechado. Apesar disso, o homem é um ser finito. Essa é a raiz da tragédia, assim como da comédia: a contradição entre a finitude de sua natureza e a expansividade infinita do espírito.

A tragédia é a participação no naufrágio do homem: ele quer o infinito, mas não é infinito e naufraga. [Importante para a tragédia], a *hybris* é o querer posto muito além de nossa condição animal. Significa "soberba desmedida". É desejar competir com os deuses, querendo seu lugar. A *hybris* provoca a ira divina e o consequente desastre.

De certa forma, a tragédia nos dá prazer, mesmo no fracasso. Nela há uma dignidade espiritual do ser humano. Saímos do teatro consolados, condoendo-nos com a morte do herói, mas enaltecidos porque ele teve grandeza ao sucumbir. A tragédia exalta a condição humana, na liberdade e na vontade inquebrantável, que são parte dessa mesma condição. O homem não é apenas um ser que reage; ele pode responder, tem escolha.

---

[15] Nicolai Hartmann [1882-1950], importante filósofo alemão, foi professor de Anatol Rosenfeld na Universidade Humboldt de Berlim, entre 1930 e 1934.

O animal é capaz de usar objetos: o macaco, quando utiliza uma vara que encontra ocasionalmente para pegar uma banana que não alcança de outra maneira, está usando um objeto. Depois, atira fora a vara. *O homem a guardaria*: nesse momento, a vara transformar-se-ia em *instrumento*. O objeto torna-se instrumento não quando é usado, mas quando é guardado para uso futuro, em situação semelhante. O homem é um ser que usa instrumentos, que é capaz disso. É um ser que tem espírito e natureza; essa dicotomia é a causa fundamental da tragédia, do trágico.

Já a comédia ressalta a fragilidade humana, desmascara a dignidade. Como ser espiritual, o homem traça planos grandiosos. Sua queda é revelada na comédia, que traz seu desmascaramento: é o escorregão, do homem e de sua dignidade.

A duplicidade humana é trágica e cômica. A tragédia exprime sua grandeza e a comédia, sua fragilidade.

O teatro comunica a condição do homem dúplice, digno e dúbio; o homem é precário. O ator revela duplamente a humanidade ao realizar o ato da metamorfose e ao concretizar o texto do dramaturgo. Revela a capacidade de entrar no outro e mostra detalhes da condição humana, ao compor a máscara específica da personagem.

Pelo fato de representar, disfarçando-se em outro ser, revela a capacidade que todos temos de atingir a interioridade do próximo. Também, ao distanciar-se de si mesmo, o ator "celebra sua identificação com a imagem do outro" (Sartre), convidando-nos a participar dessa celebração. Saímos de nós e, no final do espetáculo, reencontramo-nos, mais ricos e definidos. A grandeza da ficção nos leva à identificação com outro ser, vivendo outras vidas, ampliando-nos, com possibilidades ilimitadas.

Saímos de um romance, de uma peça, de um poema mais humanizados, participando das ridicularias e grandezas do ser humano.

GÊNEROS FUNDAMENTAIS

O trágico, o cômico e a tragicomédia estão mais próximos do que se imagina, pois vêm da mesma origem. Há certa proximidade, ou parentesco de gêneros, em algumas peças, como se vê em *O Avarento*, de Molière [1622-73], na qual a comicidade se converte em tragédia. Hoje a tragicomédia é quase um gênero principal; Beckett [1906-89], Ionesco [1912-94] estão sempre entre o trágico e o cômico.

Sobre as categorias fundamentais – tragédia, comédia, tragicomédia: existem ainda outros tipos de teatro, é difícil estabelecer limites nítidos.

Teatro de boulevard

Não é um gênero; trata-se de comédia ligeira, mais digestiva, focalizando, geralmente, o famoso triângulo amoroso. Os franceses conseguiram maravilhas com isso, encontrando ângulos curiosos nesse triângulo. O autor precisa ter bom artesanato para realizar essas peças às quais os atores dão vida, convertendo-as em pequenas preciosidades ou desastres. Exemplos de autores: Feydeau [1862-1921], com *O Marido Vai à Caça* [entre outras 40 peças], e Labiche [1815-88, autor de mais de 100 comédias, farsas e *vaudevilles*].

Teatro de vanguarda

Visa estar sempre à frente, aspirando à condição de teatro experimental, de formas audazes, novas, que realizem o não feito. Militarmente, a vanguarda se antecipa, invadindo novos territórios e protegendo a retaguarda. Hoje quase não há mais retaguarda, tacha-se quase tudo de acadêmico; só há vanguarda, cujas tendências brigam entre si. Não se sabe quem a vanguarda guia ou protege. (Falamos do sentido do termo, naturalmente.)

O teatro de vanguarda pretende propor uma nova imagem do homem, dando, a partir de novas formas, uma figura radical e renovada. A vanguarda abriga o teatro do absurdo, mas são vanguarda, também, Brecht, Pinter e Albee.

Denomina-se mais especificamente de teatro de vanguarda o de Beckett, Adamov [1908-70], Ionesco.

Teatro político (ou social)

Engajado, quer a reforma da sociedade, ajudando a modificar as condições humanas. "Teatro político" foi a expressão usada por Erwin Piscator [1893-1966], diretor alemão. Uma de suas últimas encenações foi *O Vigário*, de Rolf Hochhuth,[16] que discutia o papa Pio 12.

Piscator fez teatro político principalmente na década de 1920.

O teatro político, esquerdizante, é veementemente engajado. Brecht é um de seus expoentes. Quer dar instrução político-social, fazer um teatro que ele chama de didático.

Teatro popular

Seria teatro que deveria atingir o proletariado, os bancários, os balconistas – mesmo no que se refere a preço. Ou seriam teatros populares os da avenida São João? Estes são mais popularescos que populares.

Há teatros populares, também, de muita divulgação, mas são tão antipovo que não se pode chamá-los de populares: propõem padrões equívocos, que enganam o povo. O teatro popular, propriamente, seria aquele feito em favor do povo e também barato, para ser acessível.

Aqui, quem faz teatro popular verifica que ele é frequentado pela classe média alta e pela burguesia, pois não há meios materiais que permitam baratear os preços.

---

[16] *O Vigário*, que lançou no teatro Rolf Hochhuth, estreou em Berlim em 20 de fevereiro de 1963, causando polêmica sobre a conivência do papa em relação ao Holocausto.

Teatro épico
Tem sentido narrativo – não dramático, mas narrativo. Brecht.

Teatro católico
Paul Claudel [1868-1955], Ariano Suassuna [1927], Gil Vicente [1465-1536]. Formalmente, o que é curioso, estão próximos de Brecht.

(Thorton Wilder, em *Nossa Cidade* [1938], faz um teatro também narrativo, no qual um diretor conta a história à plateia.)

Farsa
É um gênero cômico mais baixo – essa designação não quer desvalorizar o gênero. Na farsa, a comicidade está mais ligada à situação, enquanto a grande comédia está mais ligada ao caráter. *Revolução na América do Sul* e *La Moschetta*, encenações do Arena, são dois exemplos de farsa.[17]

---

[17] *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal [1931-2009], estreou em 15 de setembro de 1960 no Teatro de Arena de São Paulo, e *La Moschetta*, de Ângelo Beolco, outra direção de Boal para o Teatro de Arena, em 17 de novembro de 1967.

2

A TRAGÉDIA ANTIGA

A TRAGÉDIA ANTIGA

O *trágico* e o *triste* não podem ser confundidos. O triste tem pouco a ver com o trágico, os fatos relativos a um e outro se distinguem, embora as consequências emocionais de ambos – as lágrimas – possam ser as mesmas.

Etimologicamente, *tragos* significa "bode" e *ode*, "canto". Daí veio *tragoedia*, "tragédia": "canto do bode". O coro dionisíaco, ritualmente, usava uma espécie de máscara de bode, que era uma das figurações de Dionísio, o deus do disfarce. Essa explicação filológica é quase certa.

Há muitos casos tristes que não são trágicos. Um atropelamento é triste, mas o morto não é herói, porque não lutou contra o ônibus. É uma coincidência infeliz, a de sua morte, porém o morto não agiu contra valores.

O herói trágico luta *contra*. Um estudante que se empenhou por valores muito essenciais e foi assassinado, esse, sim, é um fato trágico.[18]

O trágico não precisa, necessariamente, estar ligado à tragédia. Há romances em que se dão fatos trágicos. A tragédia também pode ocorrer na música, embora haja maior dificuldade de determinação. Alguns motivos musicais lutam contra outros e sucumbem. *Tristão e Isolda* [de Wagner] é exemplo de tragédia; há motivos de Beethoven que são trágicos.

Um fato trágico não é necessariamente artístico, mas ocorre na vida.

Os gregos, criadores da grande tragédia, tiveram poucos seguidores; há Shakespeare, Schiller [1759-1805]. No entanto, curiosamente, os gregos não criaram a teoria da tragédia. Nem Aristóteles a estabeleceu: para ele, o termo *tragikos* significa algo de solene e de elevado, dotado de certa grandeza. Eis sua definição [na *Poética*]:

> *A tragédia é uma imitação* (representação mimética) *de uma ação séria* (importante) *e completa* (em si conclusa), *de certa extensão, no estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada forma* (cantos corais, diálogos etc.), *conforme as respectivas partes, ação essa que é apresentada com a ajuda de uma narrativa, e por atores, e que, suscitando a compaixão* (lamento, [piedade]) *e o terror* (pavor, medo), *tem por efeito obter a purgação** (descarga libertadora, ou "catarse" – em grego, *katharsis*) *dessas mesmas emoções.*

Retomando algumas considerações:

Por meio da comunicação com o "tu", o homem torna-se realmente ser humano. O homem é essencialmente ator quando assume papéis em sua vida e se torna *persona* (de *per sonare*, falar por meio de, isto é, colocar máscara e falar por meio dela).

A respeito do filme *Persona* de Ingmar Bergman [de 1966]: focaliza-se ali o problema de uma atriz. Ao representar Electra, ela desiste da carreira, quer ser autêntica, não ser mais alguém alheio a si. Emudece, porque quem fala representa papéis, e não vê que pretende o impossível; até sua mudez é um papel.

É preciso fragmentar-se, desdobrar-se, para conquistar o mundo imaginário, ter liberdade. Para o diálogo, temos de estar no interior da outra pessoa, saber como nos receberá.

O homem deseja o infinito, porém sua temporalidade o faz naufragar – é o fenômeno trágico. Ele quer mais do que pode. A queda do herói trágico é uma queda digna.

---

[18] Referência ao assassinato do estudante Edson Luis de Lima Souto, de 16 anos, em 28 de março de 1968, no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. A data tornou-se o Dia Nacional da Luta dos Estudantes.

No cômico, destaca-se a fraqueza humana, decorrente da aspiração à dignidade, que não se mantém, por ser frágil. A queda do herói cômico é a dignidade mostrada como superficial. Em toda piada há o fenômeno da queda.

Há dramas de muita seriedade, como alguns de Ibsen [1828-1906], e que não chegam a ser tragédias. Na tragédia, o trágico se configura com muita intensidade. O trágico não é só um conceito estético, mas aplica-se à própria vida. O mero acaso não vale na tragédia, pois não estarão em jogo, com o mero acaso, os valores que devem constituir aquilo que é trágico.

A análise dos fenômenos essenciais do teatro leva à análise fundamental do homem, de tal maneira o teatro é ligado ao humano.

COMENTÁRIOS SOBRE A DEFINIÇÃO DE ARISTÓTELES

1) A definição de Aristóteles [de "tragédia", ver acima] vale de modo geral para a dramaturgia; em parte, é válida para a comédia. Senão vejamos, lendo termo a termo:

Imitação de uma ação, séria ou cômica. Para a imitação de uma ação, Aristóteles usou o termo *mimesis*. Diríamos, hoje, representação mimética.

Toda forma dramática é representação de uma ação. O fato fundamental da arte, para Aristóteles, era a imitação. Mesmo a música seria a representação de estados da alma. A arte seria, então, mais um artesanato.

Aristóteles permitiria as artes plásticas, em suas expressões de hoje? Diria, provavelmente, que mesmo os abstracionistas fazem imitação – de estados psíquicos. A tese aristotélica, portanto, era uma tese realista, não como se entende na modernidade, porém, já que ele queria uma realidade idealizada, depurada. Num quadro, não deveriam ser pintadas as verrugas, as feiuras; deveria ser trazida à tona a essência, a realidade mais universal. Sua definição visava o *típico*, o protótipo de toda a realidade.

Nessa conceituação de imitação do típico da realidade está a base de todo o classicismo. Mostra o homem por meio de uma personagem, para que apareça o essencial. Isso foi fundamental para a arte grega, da Renascença e neoclássica. Com o romantismo, começou a busca do característico e do diferenciado. Ainda assim, toda arte pretende ultrapassar o casual para chegar ao universal.

Falando comparativamente, em termos de cinema, lembremos *O Colecionador*.[19] Para Aristóteles, esse filme não seria considerado arte, ao focalizar um caso e considerá-lo de modo muito peculiar, individualizando-o ao extremo; não alcançaria o *status* necessário ao fenômeno da universalidade.

2) Prosseguindo: para a tragédia, *a ação tem de ser séria*, isto é, importante. Aristóteles quer também que a ação seja *completa*, sem possibilidade de prosseguir posteriormente, o que vale também para a comédia. Trata-se de contar uma história conclusa, sem abertura posterior. Numa comédia, os jovens casadouros provocam situações divertidas para poder ficar juntos; ao realizar-se o casamento, termina a peça.

A arte moderna em geral é antiaristotélica, sem levar muito em conta a necessidade de a trama ter começo, meio e fim. Uma peça, um filme ou mesmo um quadro ficam abertos a digressões do espectador. *Blow Up*,[20] de Antonioni, termina abruptamente, num momento qualquer, a partir do qual imaginamos um prosseguimento. E, na dramaturgia, há muitos autores, como Ionesco, também antiaristotélicos. Ionesco polemiza contra Aristóteles nas próprias peças.

---

[19] *O Colecionador* (1965), de William Wyler, narra a história de um rapaz solitário que sequestra a amada em seu porão.

[20] Com narrativa aberta, inspirada livremente em um conto do argentino

Também a música moderna não volta ao centro tonal; finda como se fizesse uma pergunta e de modo casual. E no *jazz* o final é abrupto, como que seccionado por um machado.

Na pintura moderna, o tachismo exemplifica um tipo de artes plásticas que poderia continuar indefinidamente, não há nem moldura: são cores que se encontram, refluem e nunca terminam de ser postas na tela pelo pintor. Na escultura aparecem também exemplos de inacabamento e de manipulação pelo público; o vazio é importante na escultura moderna, com os vãos deixados na obra.

Outro preceito aristotélico hoje desobedecido é o que se refere a *certa extensão* que a peça deve ter. Os dramas gregos duravam uma hora e meia, mais ou menos; havia parcelamento do drama, com o coro interrompendo a ação. Hoje temos essa equivalência nos "atos" que fragmentam a peça. Mas modernamente há peças de um só ato; a partir de Strindberg [1849-1912], apareceram obras curtas.

Logo mais, por exemplo, o Teatro de Arena apresentará seis peças numa noite só, cada uma com 20 minutos. E Plínio Marcos fez uma peça curiosa, de 8 ou 9 minutos de duração, focalizando censores no trabalho, os quais dizem palavrões terríveis *contra* os palavrões que encontram num texto dramático.[21]

Julio Cortázar ("As Babas do Diabo"), *Blow Up*, primeira produção em inglês do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, de 1966, lançou internacionalmente o diretor e o escritor ao vencer a Palma de Ouro de Cannes em 1967.

[21] Trata-se da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, produzida pelo Teatro de Arena com direção de Augusto Boal, que estreou em 5 de junho de 1968 no Teatro Ruth Escobar. Com o mote "O que pensa o Brasil de hoje?", a montagem, composta por seis canções e seis peças curtas, segundo a *Enciclopédia*

A tragédia grega é *bem articulada*. Em cada parte há uma forma especial. O coro é dito em grego mais arcaico, porque mais ritual, como reminiscência do cunho religioso do teatro. Os versos do diálogo são mais modernos. Nas peças gregas há danças, cantos. Cada parte tem uma forma especial e agradável. Por mais que os acontecimentos inspirem terror ou pena, devem causar algum prazer. Este é um conceito fundamental da estética aristotélica: *a obra de arte deve sempre causar algum prazer.*

O drama moderno não pretende só isso; às vezes, massacra a plateia.

Max Frisch [1911-91], que é suíço, o que por si só significa ser bem moderado, diz desejar que o público passe mal à noite. José Celso também. Um fenômeno importante ocorre, nesse aspecto: trata-se da negação do prazer estético. Quer-se apelar diretamente à consciência do público: não se aceita seu conformismo, não se aceita que permaneça fazendo sua digestão na poltrona, apenas.

Itaú Cultural de Teatro, "une a classe teatral paulista e a carioca na luta contra as ações autoritárias da Censura. [...] O 1º ato do espetáculo é composto pelas obras *Tema*, de Edu Lobo, *Enquanto o Seu Lobo Não Vem*, de Caetano Veloso, *O Líder*, de Lauro César Muniz, *O Sr. Doutor*, de Bráulio Pedroso, *ME.E.U.U. Brasil Brasileiro*, de Ary Toledo, e *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri. No 2º ato estão *Espiral*, de Sérgio Ricardo, *A Receita*, de Jorge Andrade, *Verde Que te Quero Verde*, de Plínio Marcos, *Miserere Nobis*, de Gilberto Gil, *A Lua Muito Pequena* e *A Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal. A peça é submetida à Censura, praxe no período, mas não recebe posição até o dia da estreia. Boal e a equipe resolvem levá-la na íntegra e são notificados após a apresentação de que o espetáculo fora liberado mediante 84 cortes. Continuam levando a peça sem os cortes como 'desobediência civil' e o espetáculo é suspenso pelo Departamento de Polícia Federal". Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4153)>. Acesso em jan. 2009.

Brecht também é contra Aristóteles; não busca um público satisfeito, em paz. Quer que seja agressivo, conscientizado.

Hoje o prazer fundamental como conceito estético é negado. [No século 18], Kant defendia o mesmo princípio aristotélico, defendia o belo, em arte, como provocador de um prazer desinteressado; ou seja: ao vermos uma natureza-morta, não desejaríamos comer o pato assado ou as frutas, tão-somente experimentar o prazer estético, sem nenhum outro interesse.

A arte atual não procura mais esse prazer desinteressado; se há prazer, que ele seja *interessado*, isto é, que leve a impulsos, a ações. Há uma total quebra da tradição.

3) Aristóteles queria uma tragédia que viesse por meio dos atores, ou seja, *atuada*, não narrada. Seus protagonistas deveriam desempenhar os acontecimentos diante de nós como se estivessem ocorrendo naquele momento.

Quando o narrador conta algo que aconteceu a outros, ele não entra nas personagens. Um contador de casos, numa esquina, não imitará as personagens; poderá, quando muito, fazê-lo superficialmente, afinando a voz para imitar uma mulher, mas será uma imitação restrita. Ele não se transformará nas personagens.

Os atores gregos ou os que representam de forma tradicional convertem-se nas personagens. Os gregos, homens, tornavam-se até mulheres na representação, pois as mulheres não representavam na época. Também no Japão, na China ou na Inglaterra do tempo de Shakespeare isso ocorria. Havia (e há) especialistas para isso. Ainda hoje se encontram atores do teatro Nô especializados em papéis femininos e comenta-se que mulher alguma conseguiria ser mais feminina que eles.

Mas existe, [por outro lado], o teatro narrativo, épico, que não pretende que os atores se identifiquem, e sim que procedam como se narrassem a ação. Nesse teatro há a inclusão de narradores propriamente ditos. Em *Nossa Cidade* [de Thornton Wilder], o narrador vai chamando os atores para que representem e *ilustrem* a narrativa. *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht, também é estruturado da mesma forma.

Aristóteles queria que o drama fosse representado por meio da atuação, não narrado. Ele viveu um século depois do século 4 a.C., que foi a época áurea do teatro grego. Não notou que o coro é elemento lírico-narrativo.

4) "[A ação, na tragédia]... deve suscitar *compaixão e terror*": Aristóteles viveu há 2.400 anos e desde então filólogos têm discutido incansavelmente a respeito da significação exata dessas palavras. Não entremos no debate. Terror seria o que o espectador sente ao ver a fragilidade humana representada – fragilidade que é do herói e também sua; fraqueza diante da ira dos deuses, pavor diante de sua ira irracional, que pode nos esmagar.

A ética dos deuses é meio irracional. Sófocles [no século 5 a.C.] e Kafka [no século 20] veem da mesma maneira a ética irracional deles. Sófocles é o núcleo de uma concepção de desistência do esforço para entender os deuses; renuncia a entender-lhes os desígnios. Nota-se, nele, que os deuses são mais distantes, mais do que em [seu contemporâneo mais velho] Ésquilo, para quem o universo tinha mais racionalidade.

Sófocles tem fé nos deuses, é religioso no sentido moderno, mas não consegue lhes conferir racionalidade. Ésquilo, se manifestava dúvidas a respeito dos deuses, ainda tinha fé em sua coerência.

Hoje temos uma teologia dialética, rasgando um abismo entre Deus e o homem. Se não entendemos Deus, se não se pode rezar para ele, para que serve? Diz-se de Kafka, que celebra um ritual sem Deus, o que ocorre com muitos praticantes religiosos hoje: celebram sem crer totalmente na divindade.

Aristóteles era a favor de um teatro no qual o público experimentasse também a compaixão; isto é, *com-paixão*, *sofrer-com*, cujo efeito seria a catarse, a purgação, por meio da identificação com os acontecimentos que haviam provocado essa mesma purgação.

A psicologia da época definia isso como "descarga de humores". Havia quatro humores fundamentais [sangue, bile amarela, fleuma e bile negra], que precisavam ser descarregados, para não se acumularem, decompondo e desequilibrando a vida psíquica. A catarse libertava, descarregava.

Desde então, considera-se a arte uma grande fonte de libertação imaginária. Homens que, na vida social, não poderiam dar vazão ao desejo de matar ou ferir veriam seus humores canalizados para essa descarga liberadora. É um fenômeno ético importante, permitindo a manutenção de cidadãos bem-comportados e conformados. O cidadão bem-comportado precisa permanecer no meio-termo: é generoso, nem avaro nem dissipador; é algo liberal, nem ascético nem libertino. A catarse contribuiria para levar o homem à "média áurea", livre de emoções, para que não se decompusesse a vida psíquica.

As teses catárticas de Aristóteles anteciparam muito da psicanálise. Não foi ele o único grego a antecipá-lo. Platão, em *A República*, fala de filhos que sonham com o abraço materno; antecipa o complexo de Édipo e a valorização psicanalítica do sonho. E Sófocles escreveu *Édipo*, focalizando o problema muitos séculos antes de Freud abordá-lo.

Nós nos projetamos nos sonhos, com nossos desejos – como em *Belle de Jour*.[22] Os gregos conheciam bem esse fenômeno.

---

[22] *Belle de Jour* [A Bela da Tarde], 29° filme de Luis Buñuel, estreou com grande escândalo, em 1967, por misturar em sua narrativa realidade e fantasias eróticas de sua protagonista, como provocação aos costumes burgueses.

OUTROS TERMOS DA TEORIA ARISTOTÉLICA

Falamos de aspectos importantes da teoria aristotélica do drama. [Vejamos agora alguns outros conceitos:]

Metabolé. Significa "passagem" ou "transformação" (daí vem a palavra "metabolismo"). É a passagem do melhor ao pior, da fortuna ao infortúnio, seja na tragédia, seja, vice-versa, na comédia. Na tragédia, temos a queda do herói, cujo processo é típico em Édipo: antes, ele era um rei; no fim, o mais desventurado dos homens, um mendigo, de olhos vazados, sangrentos. Uma queda terrível. Implica geralmente, como entendiam os dramaturgos gregos, que o herói seja de alta estirpe, para o tombo ser bem significativo: cai de um ponto bem elevado. Hoje, nos dramas, às vezes o herói já está num patamar baixo, como quando se focaliza um operário e mostra-se um modo de ele cair ainda mais. Acreditavam os clássicos que, ao focalizarem um rei ou uma rainha caindo, dariam uma prova ainda mais terrível da fragilidade humana.

Teoria da verossimilhança. A história tem de inspirar credibilidade, para que nos identifiquemos com ela. Se as coisas forem absurdas, não nos identificaremos; para que venha a catarse, é preciso sofrer e viver com as personagens; o drama não tem de *ser* verdadeiro, mas sim *parecer*.

Aristóteles diz que há *possibilidades inverossímeis* e *impossibilidades verossímeis*.

Como amostra de situação que não funcionou em arte, lembremos um filme em que se via um navio num lago imenso da África, havendo neste uma única mina submersa; o navio passava justamente por ela e explodia. É uma possibilidade inverossímil e a arte não deve empregá-la.

Essa teoria quer dizer que podemos caminhar no absurdo e maravilhoso, fazendo com que pareça verossímil, para não retirar ao público a possibilidade de identificação. Portanto, concluímos que a arte tem uma lógica própria, peculiar, com probabilidades internas. O dramaturgo deve movimentar-se no drama para conseguir essa lógica, uma lógica poética própria.

Encadeamento rigoroso das cenas. A cena posterior tem de ser suscitada pela anterior. O encadeamento obedece a uma lógica interna rigorosa, sem acasos. Na tragédia, tudo nasce de uma ação.

Eurípedes, porém, contrariou essa necessidade, fazendo intervir o acaso; os deuses sempre intervinham, mudando as coisas, por meio do procedimento chamado, a partir de então, de *deus ex machina*.[23]

Segundo Aristóteles, isso é mau; tudo deve ocorrer como produto de necessidade. E sem Aristóteles não se entende a revolução do teatro atual. Seus preceitos foram observados por 2.000 anos, até a ruptura total, verificada a partir do fim do século 19. A base teórica brechtiana é um ataque a Aristóteles; mesmo anteriormente, [no século 17], Shakespeare e Pedro Calderón de la Barca não se basearam em Aristóteles.

O dramaturgo não é historiador. O dramaturgo pode transformar a história segundo suas necessidades de ficcionista; descreve coisas que poderiam acontecer segundo as necessidades internas dos acontecimentos.

---

[23] Referência ao procedimento não incomum em Eurípides – que por isso é criticado por Aristóteles – de resolver instantaneamente o conflito por meio da intervenção de um deus, trazido em cena por um aparato cênico semelhante a um guindaste (a "*machina*").

Na história, o acaso intervém. No drama, toma-se o essencial. Pela poesia dramática chega-se à filosofia. Se o acontecimento real não ressalta o universal e típico, o dramaturgo *deve transformá-lo*.

O Vigário,[24] de Hochhuth, é conduzido em excesso pelo rigor histórico, apesar de ser um grande drama. Já Shakespeare, Schiller, Calderón seguiram o preceito a que aludimos: modificaram os fatos, segundo as necessidades do drama. Não se deve medir a qualidade do drama por sua fidelidade à história.

OUTRAS CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA DEFINIÇÃO DE ARISTÓTELES

O herói não pode ser muito diferente de nós; deve ser melhor do que somos, mas não um ser totalmente especial; coloca-se acima da média, sim, mas não em demasia, para não dificultar nossa identificação e participação. Aristóteles demonstrava, aqui, certo ceticismo a respeito do público, que não seria constituído, de modo geral, de gente extraordinariamente virtuosa.

O drama clássico não se servia da psicologia diferenciada. As próprias máscaras demonstram que o drama requeria somente o típico, servia-se de determinados tipos universais.

A partir do século 18 a burguesia não admite que apenas as grandes classes aristocráticas constituam o foco de um enredo trágico. Aparece então a tragédia burguesa, colocando sob seu foco pessoas da classe média.

Por volta de 1830 Georg Büchner escreveu *Woyzeck*, cujo herói, pela primeira vez, era um proletário – não um operário industrial, mas um pequeno artesão. No fim do século 19, o proletariado aparece mais em tragédias, se bem que críticos dizem não serem elas realmente tragédias, porque para tanto deveriam apresentar reis, príncipes, gente da alta classe, que caracterizasse bem a queda sofrida no decorrer da história.

---

[24] Ver nota 16.

Mais um preceito aristotélico: *unidade de ação*. A primeira e a terceira regras a seguir são enunciadas por Aristóteles; ele não indica a segunda:

1 – Uma ação pressupõe começo, meio, fim, com *peripécia* (quer dizer, "passagem nítida da fortuna ao infortúnio"); embora possa constituir-se de episódios, a ação tem de ser una, sem ações secundárias ou muitas ramificações; deve ter, também, conexão imediata;

2 – Unidade de lugar: deve ocorrer sem troca de cenários. Essa concepção tão rigorosa visava evitar que a ação se tornasse impura ou inverossímil. Se o público não se movia, como poderia o cenário mudar diante dele, sem que com isso se perdesse a verossimilhança? Na época de Corneille e Racine [século 17], essa questão suscitou debates furiosos. Corneille aceitava a determinação vigente, que impunha a sua dramaturgia um rigor que não lhe cabia; nas ocasiões em que fugia disso, justificava-se abundantemente no texto para explicar uma mudança de lugar realizada. Shakespeare e os grandes espanhóis [do barroco] (Calderón, Lope de Vega), bem como alguns alemães, não obedeceram a esse preceito.

3 – Unidade de tempo: a ação deve decorrer dentro de 24 horas, durante uma volta da Terra.

CONCEITO DE TRÁGICO, EM INTERPRETAÇÃO MAIS MODERNA

Já tivemos oportunidade de dizer que o trágico é diferente do triste. E há trágico na música, na vida. Entre as condições essenciais para definir uma tragédia, estão as seguintes:

1) Deve haver um herói, conceito difícil de estabelecer hoje; ele precisa atuar, sem ser totalmente passivo; tem de agir em favor de algo importante, de valores absolutos. É necessário haver um protagonista atuante, a favor de altos valores, com um *engagément* total, a ponto de sacrificar a vida, se for preciso.

2) O herói deve atuar e o destino abater-se sobre ele *enquanto estiver lúcido e consciente*. Tem de enfrentar o destino e engajar-se sabendo o que está fazendo.

Alguns dizem que *Édipo* não é realmente uma tragédia, pois o protagonista sofreu a ira divina por algo que nem fez, e não lutou contra nada. Porém, quando quis saber a verdade, plenamente, indo até o fim dela, sabendo que com isso encontraria a autodestruição, fez um ato heroico e construiu uma tragédia.

Orestes, em conflito consigo mesmo para matar a mãe, vingando o pai, dividido entre dois tipos de valores absolutos, ou seja, a defesa do amor patriarcal e a aceitação do amor matriarcal, criou um conflito trágico entre esses mesmos dois tipos de valores.

Antígona teria de sepultar o irmão, cujo cadáver estava fora dos limites da cidade. O rei, Creonte, proibiu o sepultamento, porque o morto lutara contra sua cidade, contra Tebas. Como a lei religiosa mandava que o enterro se realizasse, Antígona enfrentou a lei do Estado, em defesa dos valores religiosos. Creonte defendia os valores políticos.

Antígona *assume toda a responsabilidade* e torna-se, ainda mais, uma figura heroica. Comenta-se, hoje, que a tragédia de Antígona seria irrealizável; haveria total divisão de responsabilidades: Creonte entregaria a sentença de morte da moça a um secretário, este a um juiz etc.

A tragédia não deve ser casual, mas sim obedecer a uma ordem interna; o herói deve ter liberdade de optar, de escolher, e então tudo decorre conforme uma necessidade fatal.

3) *O herói também tem uma culpa:* o excesso. Não sabe moderar-se; em grego, isso é *hybris* (desmedida, soberba). Para a religião cristã, a soberba é um pecado. O herói trágico tem uma espécie de cegueira, pois acredita ser poderoso demais. Ele fere leis universais, desequilibra o universo moral, não respeita proporções, coloca-se fora da harmonia cósmica. Precisa ser destruído, para que o universo reencontre seu equilíbrio. A ação do herói atinge universo e cosmos.

Se o rei da *pólis* – a cidade, ou organismo estatal grego e, portanto, reflexo da organização universal – fere sua lei, perturba a lei do universo, de que a pólis é reflexo. Esse é um conceito metafísico; e a tragédia tem sempre um contexto metafísico.

A tragédia só surge quando há valores fundamentais em choque. Somente pode haver tragédia com a diversificação de valores das sociedades já formadas, não em seu início. A tragédia aparece tarde na Grécia antiga, por causa disso.

O drama também só nasce do diálogo, da contraposição de valores.

Na Idade Média, não havia valores em oposição, a sociedade era harmoniosamente ordenada. Na Renascença, com valores opostos aos cristãos, voltou a tragédia. Atualmente, com a escassez de valores que mobilizem a fé total de heróis, num momento em que, por parte da filosofia, o mundo é considerado absurdo, é difícil haver tragédia. Não existem, hoje, valores absolutos que entrem em conflito com outros iguais.

Quando o homem não é livre, e sim determinado por fatores de causalidade interna – como diz a psicanálise –, ou por fatores biológicos, ou sociológicos, é difícil haver tragédia. Se, porém, é inteiramente livre, como Jesus, também não há tragédia: ele é Deus e completamente livre. Por isso se diz que a Paixão de Cristo não é uma tragédia.

RESUMO: CARACTERÍSTICAS DA TRAGÉDIA

As características de uma tragédia, portanto, são:

- o conflito entre valores muito importantes;
- a situação ativa do herói consciente, que enfrenta seu destino;
- a culpa do herói – *hybris*, excesso, desmedida;
- desequilíbrio do universo moral e físico (Macbeth coloca todo o universo em revolta – ventos, animais e mares – com seus atos);
- necessidade e certa inexorabilidade;
- dignidade do herói, enfrentando seu destino heroicamente.

Nós sofremos com a queda do herói e rejubilamo-nos, ao mesmo tempo, com a dignidade de seu procedimento.

A tragédia não dá uma imagem totalmente pessimista; o equilíbrio restabelece-se no fim. Vemos que o fim trágico do herói restitui a ordem do mundo, o qual é, em última análise, harmônico. De algum modo, mesmo que não entendamos como ou por quê, os deuses querem fazer justiça; o universo não é absurdo.

Grandes tragédias são *teodiceias*, isto é, justificações de Deus. Há grandes males no mundo, que, no entanto, justificam-se. O homem sofre o mal, porta-se mal, mas os grandes males conformam-se a uma justiça superior. A justiça divina nem sempre é inteligível para nós, porém existe.

A tragédia não pode sugerir uma concepção absurda do mundo, embora essa concepção, em si, seja trágica. O herói excede-se; entretanto, no fim, tudo se pacifica, e nós também podemos sair pacificados, serenados, do teatro.

Nosso tempo não é propício à tragédia, mas pode haver grande teatro com as tragicomédias, com os dramas sérios.

3

PEQUENA INTRODUÇÃO AOS DRAMATURGOS GREGOS:

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES

PEQUENA INTRODUÇÃO AOS DRAMATURGOS GREGOS:

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES

Já dissemos que o teatro grego teve sua origem no ritual dionisíaco, parecido com o candomblé, que também tem contexto teatral.

Nem todo teatro começou com o ritual. O teatro conhecido como popular não surgiu assim, nem o teatro dos pigmeus, que já comentamos. Mas o grande teatro literário originou-se do ritual.

Dionísio é um deus sofredor; sofre despedaçamento pelos gigantes, é dividido em várias partes. Depois de três dias, ressuscita, como Jesus e como outros deuses do Oriente Próximo. Ressurge na primavera, com fertilidade, e é recebido com júbilo. O ritual dionisíaco é triste e alegre, mesclam-se tragédia e comédia. A comédia grega tem momentos considerados muito obscenos, alusivos à fertilidade do deus. Maurice Vaneau, em *Lisístrata*,[25] não poupou o realce ao elemento fálico da comédia grega, frisando-o, aliás, corretamente.

A comédia teve origem na dança de 50 coreutas, que também cantavam. A tragédia original contava com a participação de homens-sátiros, às vezes mascarados, que faziam roda e cantavam. O aspecto caprino ressalta a sensualidade de Dionísio; os homens-bodes lamentam, dançando, os suplícios de Dionísio, com poemas especiais chamados *ditirambos*.

---

[25] Com estreia em 1968, no Teatro Ruth Escobar, a montagem foi logo em seguida ofuscada pela direção de Victor García de *Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal.

Depois de certo tempo da realização dessas propiciações e homenagens, introduziu-se um respondedor, que dirigia perguntas aos da roda. O drama medieval também se originou nos cantos e perguntas de uma pessoa, um corifeu; nos intervalos, ele fazia perguntas. O coro era muito rápido e o intervalo ajudava.

Pouco a pouco adaptaram-se os mitos de Homero aos de Dionísio. Aquiles e outros heróis eram também sofredores, merecedores de homenagens, como Orestes e Antígona.

Inicialmente havia só um ator, que também cantava as histórias dos heróis; mais tarde, dois atores e coro, com dramatização de uma ação.

O primeiro a não empregar o ritual só como ritual foi Téspis, figura também mítica e não histórica. O ritual significava que a divindade estava presente. Com Téspis, passava a ser apenas representada. O candomblé é ritual e não teatro porque nele os deuses estão presentes. Teatro é representação e não presença.

Téspis apareceu pela primeira vez por volta de 530 a.C., em espetáculos públicos; com ele, surgiu também o teatro grego propriamente dito. Nas Grandes Dionisíacas, que aconteciam em fins de março e começo de abril, com seis dias de festas, dava-se a representação das tragédias. Depois, veio uma festa também dedicada a Dionísio, no final de janeiro e início de fevereiro, chamada *Lenaias*, que significa "festa de uvas", "festa bacante".

As Grandes Dionisíacas eram muito solenes, com grandes procissões das quais participava toda a cidade; havia três tragédias em um dia, além de uma sátira final. Eram particularmente dedicadas a Dionísio e passava-se o dia inteiro no teatro. Durante três dias seguidos, havia três trilogias, mais a sátira de três autores, escolhidos entre muitos em concurso. Uma comissão escolhia anualmente os autores e a cidade os pagava. Um cidadão ia pagando os ensaios, as despesas com figurinos e coro. O cidadão, um para cada autor, era chamado *corego*, que recebia essa atribuição como grande honra. Era uma atribuição cara, da qual ele não poderia escapar, como se fosse um imposto. O autor recebia um prêmio em dinheiro e o corego, louros.

Era um serviço público, o que demonstra o cunho religioso do teatro, que, porém, foi sendo perdido. A religião decaía nesse século 5 a.C., e o caráter lúdico do teatro acentuava-se.

O coro também foi passando à função de *intermezzo*. A força do ritual, de que o coro é reminiscência, também decaía. No início, o coro era constituído de 50 elementos; passou para 12, subiu a 15. A comédia tinha 25 elementos, com corifeu. Às vezes, dava-se a divisão em coros antagônicos. Durante o espetáculo, a presidência era exercida por um sacerdote de Dionísio, que ia recebendo os outros, todos sentados na primeira fila.

O teatro chamava-se *theatron*, que, como já vimos, significa "[instrumento ou lugar de] ver". Existia a *skene*, tenda onde os atores trocavam de roupa. Nunca havia mais de três personagens no palco; mesmo que o texto determinasse a intervenção de seis, os três atores representavam todos os papéis – como Augusto Boal também fez ultimamente com seu "curinga". Mulheres eram representadas por homens.

O *proskenium* era onde eles representavam, equivalente ao palco moderno. Ao lado havia colunas trilaterais, que podiam sofrer a pintura de mares, rochas, pedras, paisagens, ou então ser viradas, para mudança de cenário, o que sucedia mais na comédia. O *equidema* era um carrinho no qual se expunham os cadáveres das personagens mortas, assassinadas ou não, para que o público comprovasse que de fato haviam morrido. Na *orquestra* movimentava-se o coro, sempre presente durante o espetáculo.

O teatro era ao ar livre, com a paisagem formidável do sul da Acrópole por trás da *skene* dominando o cenário. Era uma paisagem imensa. Não sabemos se o teatro era erigido de forma permanente, ou anualmente reconstruído para as festividades. Mais de 30 mil pessoas – cidadãos, não escravos – participavam do espetáculo, abrigando-se no teatro. Inicialmente pagava-se um ingresso de preço baixo, mas Péricles [no século 5 a.C.] isentou o espetáculo de pagamento.

O primeiro teatro, na verdade, só teria sido construído no século seguinte, mas diz-se que já havia teatros fixos então; não há certeza a respeito.

A partir do século 4 ou 5 a.C., o ator começa a usar coturnos (solas altas). Como herói central, tinha sua estatura aumentada, ficava maior do que as outras personagens. As máscaras trágicas traziam a boca escancarada em terrível dor, em angústia; às vezes, tinham uma cabeleira bonita. A acentuação dos esgares era quase expressionista. Cremos que elas deveriam portar, internamente, recursos para projeção da voz, embora a acústica do teatro grego fosse ótima. Mesmo assim, as dimensões do recinto não permitiriam que tal equipamento de projeção vocal fosse desprezado; usava-se, então, algum recurso *per sonare* – daí, vem a máscara ou *persona*.

O ar livre exigia que os atores falassem lentamente, quase de forma litúrgica, salmodiante. O ar livre impede que se fale muito depressa, se se quiser ser bem ouvido.

Os movimentos também eram excessivos, bem marcados; 30 mil pessoas, num lugar vasto, era uma plateia que exigia que a projeção de movimentos fosse larga, com vasta gesticulação. Usavam-se figurinos magníficos, estufados no peito, no ventre, nos ombros, para dar aos atores um feitio imponente, mais do que dos seres comuns.

O coro falava ou cantava em dialeto dórico, mais antigo; os atores usavam o ateniense, mais moderno. O coro, ao entrar na orquestra, fazia uma espécie de desfile; era uma manifestação cantada e chamava-se *parodos*. *Exodos* denominava o mesmo procedimento, que era executado na saída.

O canto alternado entre coro e atores era denominado *komos* – quando não havia apenas fala, mas também canto. Eurípedes empregou largamente essa lamentação apaixonada de atores e coro. No caso de haver divisão do coro, a complexidade podia ser maior, pois cantavam os corifeus, os atores e o coro.

Stasimon era o coro atuando, cantando sozinho, entre os episódios, comentando os destinos e ocorrências anteriores, utilizando também a dança. Mais tarde, esse tipo de coro marcou o intervalo entre as cenas; tratava-se de uma cortina.

Parábase era um coro só existente na comédia, um coro brechtiano, digamos. Tiravam-se as máscaras e o coro representava os autores e dirigia-se ao público, xingando-o ou falando de outros autores. Eram expostas opiniões pessoais dos dramaturgos. Aristófanes, por exemplo, diz que os outros autores são pornográficos e ele não; lamenta a ignorância do público, que não lhe entende a superioridade dos versos.

Por fim, como já vimos, se uma série de valores opõe-se a outra, geralmente em épocas de transição, há maior tendência para o surgimento da tragédia.

Quando não existem valores de espécie alguma, como atualmente, em que se tem a concepção do mundo como absurdo, com o abalo total de todos os tipos de valores; ou quando os valores são aceitos como absolutos, como na Idade Média, é mais difícil haver tragédia – não impossível, mas bem mais difícil.

Mesmo assim, pode haver grande dramaturgia sem tragédias. A dramaturgia que temos hoje, grande, mostra sua incapacidade de ser trágica. Dürrenmatt [1921-90], dramaturgo suíço, exemplifica isso ao dizer que hoje só se podem escrever tragicomédias.

PEQUENA INTRODUÇÃO AOS DRAMATURGOS GREGOS

Antes, uma observação: quando da guerra entre Esparta e Atenas, houve muita dificuldade econômica e era difícil encontrar gente rica. Então o Estado, em vez dos coregos, custeava o teatro.

Os papéis, no teatro grego, como observamos, eram desempenhados por três atores, que se encarregavam de vários papéis; o coro contava com 12 a 15 elementos; figurantes, havia muitos.

Na Idade Média, assim como depois, no teatro shakespeariano, só se admitia a representação de papéis femininos por homens. Nos fins da Idade Média, havia casos isolados de mulheres trabalhando nos mistérios cristãos, mas eram muito criticadas. Apenas no século 17 as mulheres passam a atuar. E apenas no século 19 (a partir do Romantismo), deixam de ser consideradas prostitutas – no momento também em que os atores homens passam a desfrutar certa independência econômica.

Também na Grécia antiga havia homens especializados em papéis femininos. Não só por esses, mas também por outros tipos de atuação, começavam a aparecer os grandes "astros". A profissionalização dos atores deu-se cedo; no século 4 a.C., já havia sindicatos. O surgimento de sindicatos, aliás, foi uma medida notavelmente precursora, pois só muito mais tarde, no século 18, voltou a ideia de direitos de organização dos atores, não mais considerados vagabundos.

Na Alemanha antiga, quando chegavam os comediantes, os cidadãos escondiam até as roupas, fechavam as portas; as pessoas ligadas à representação eram gente de má fama.

No século 18, na Inglaterra, França, Itália e Alemanha, abriram-se as primeiras escolas de dramaturgia e instituíram-se caixas de aposentadoria. Também a Grécia se antecipara, nesse aspecto: o ator tinha *status*.

As rendas maiores possibilitaram aos atores subir na escala social, tornando-se mais cultos, tendo condições para manter salões e convidados – características fortemente ligadas à situação econômica.

Passemos, agora, ao estudo dos autores gregos.

ÉSQUILO

Nasceu na Sicília, de ascendência nobre, em 525 ou 524 a.C. e morreu em 466 ou 465 a.C. Participou da guerra entre gregos e persas, na qual a Grécia se empenhou muito, pois o futuro do país dependia dela. Atenas resistia com muito empenho e cada cidadão enfrentava a luta como uma opção existencial.

Depois das batalhas de Maratona, Termópilas e Salamina, os gregos venceram, o que se refletiu na peça *Os Persas*, que se acredita ter sido a primeira de Ésquilo. De natureza política, apesar de ter sido escrita em 472 a.C. permanece atualíssima. Digamos que se trate da primeira peça grega ocidental, com características que valem para nossa época.

Chegaram até nós sete peças de Ésquilo:

- *Os Persas*;
- *Prometeu Agrilhoado* [ou *Prometeu Acorrentado*]: discute-se se seria anterior a *Os Persas* ou se a autoria seria de fato de Ésquilo;
- *Sete Contra Tebas*;
- *Oréstia*: trilogia de peças com uma só ação, porém encadeadas;
- *As Suplicantes*.

A visão de Ésquilo pode ser chamada de *teocêntrica*; tudo é visto a partir dos deuses, que estão no centro do universo. No *antropocentrismo*, as coisas são vistas a partir do homem; essa visão surge dali a uns 70 anos e representa uma total reviravolta.

Em Ésquilo o mundo é integral, coerente, sob a regência divina. Em Eurípedes, o mundo já é abandonado pelos deuses, que têm uma função mais mecânica – como *deus ex machina*.

Em Sófocles, estamos entre os dois extremos. Há teocentrismo, sim, mas já abalado; existe também certo ceticismo. Talvez por isso mesmo, Sófocles é o mais trágico dos três. Embora tenha fé, ele não sabe dizer por que os deuses agem de uma ou de outra maneira.

Os três dramaturgos são a prova da grande mudança cultural havida. O século 5 a.C. foi um século crítico, de choque de valores e, por isso mesmo, o século da grande tragédia grega.

Os Persas

O início da peça descreve o estado de coisas vigente no começo da guerra. Estamos na Pérsia, de cujo ponto de vista a ação é encarada. Entra o coro, que é fundamental, nuclear. As personagens quase não se destacam dele. O coro, em Ésquilo, é um elemento ainda bem ritual, portanto, básico. Canta e dança, descreve o imenso poder mobilizado pelos persas contra a pequena Grécia. Vemos que ela é impotente contra esse poderio.

Numa cena de preocupação, Atossa, rainha-mãe, tem um pesadelo, que aflige os persas. No sonho ela se transforma numa mulher orgulhosa, talvez grega, que não se deixa atrelar ao carro de Xerxes, como era hábito, na época, impor aos vencidos.

A tragédia é construída de modo tosco, primitivo, quando vêm os mensageiros relatando a derrota persa. Segue-se uma extraordinária lamentação, dita pelo coro, formidável, muito bem-feita inclusive linguisticamente. Ésquilo é um dos maiores poetas de todos os tempos. Há, nele, uma nobreza notável quando apresenta os persas; não diz uma única palavra de desprezo contra eles e reconhece-lhes a dor terrível.

A lição da peça é revelada, também de maneira tosca e primitiva, pela sombra do pai de Xerxes, ao sair da tumba, dizendo que pela *hybris* perdera seu filho. O rei ultrapassara os limites do direito, as armas persas não deveriam mais fazer guerras imperialistas. Nessa ocasião, na realidade, a Grécia armava frotas para promover conquistas imperialistas. A peça encerra, portanto, uma advertência também aos gregos.

Ultimamente a peça sofreu numerosas adaptações para ajustar-se às situações presentes; sendo contra o imperialismo, é atual. No fim da peça, Xerxes aparece derrotado, em lamentações selvagens pelo poder perdido.

Vê-se nessa obra o núcleo do sentido trágico das peças gregas. À *hybris*, que implica culpa, por sua soberba, e que ameaça desequilibrar o universo, é necessário seguir-se a punição do culpado, para que o universo retome a harmonia.

Para os gregos, a pólis (a cidade) representa a lei, não só jurídica, mas, simbolicamente, como lei universal ou natural. É um pensamento declaradamente *mítico*: quando se abala o Estado, o centro do direito, abala-se também a lei natural, universal.

É interessante o cunho marcadamente épico dessa peça. Não tem ainda estrutura dramática, ou seja, conflitos fortes entre indivíduos. Percebe-se, porém, uma linha narrativa acentuada, isto é, uma estrutura épica. *Não confundir épico com epopeia*, que é um poema narrativo de feitos heroicos. Já o épico é apenas narrativo. Romances, contos, novelas também são épicos.

Falamos de teatro épico quando há narração; no teatro dramático, as personagens vivem diante de nós, sem se preocupar com o público, como se os fatos estivessem acontecendo de verdade. *Os Persas* é fundamentalmente épica: a batalha é narrada pelo mensageiro, não representada diante de nós. No início o coro descreve a partida, e também vários detalhes do exército, em seu poder e magnificência.

A peça contém trechos dramáticos: a terrível dor dos persas acontece à nossa frente; a rainha Atossa, ao narrar, também exprime muita angústia e abatimento. São elementos de muita dramaticidade.

O coro de Ésquilo é selvagem, manifesta-se violentamente, com lamentação dionisíaca, arrancando roupas e cabelos; é primitivo. Sófocles não será tão arcaico; com ele, o registro passa a ser comedido, clássico, sereno. O mais grego possível, calmo apesar de sua terrível dor.

Em *Os Persas* patenteia-se uma fé plena no reinado dos deuses; o indivíduo pouco se manifesta. Não são mencionados heróis gregos; foi o coletivo grego que venceu, com a ajuda dos deuses.

A deusa da cegueira, Ate, enreda o homem e o faz naufragar. O homem é tomado pela *hybris*, em consequência de uma cegueira, e ultrapassa os limites de sua força.

Ésquilo vê o mal enviado pelos deuses à culpa humana. Até a *hybris* envolve os homens com o consentimento divino, porém a culpa por se deixar enredar pela cegueira e pela *hybris* é humana. Parece pouco lógico, mas Ésquilo deixa perceber que o homem, em certa medida, pode optar. Há certo jogo de liberdade para o homem, mas também alguma coação. Coação mais no sentido de *co-ação*, isto é, os deuses atuam *com* ele, com o homem. Há também liberdade, em alguma medida, ou o fato não se constituiria como trágico.

Na visão naturalista, o homem é totalmente determinado – e não se produziu nenhuma grande tragédia enquanto vigorava esse ponto de vista.

Aqui, embora o homem seja culpado, em dado momento ele tem chance de optar. Existe algum otimismo: o sofrimento leva-o a reconhecer a verdade da lei divina, leva-o ao saber. Em todas as grandes tragédias sempre há otimismo.

Dizem as tragédias: conhecer por meio do sofrimento é o caminho do homem.

O trágico é tecido pelos deuses e pelos homens. As ocorrências se dão sempre num mundo divino. O homem depara-se permanentemente com a ordem divina e sua queda é o testemunho dessa ordem suprema. A queda restitui a ordenação ao universo. É um testemunho de força e justiça pelos deuses.

A dramaturgia de Ésquilo tende a ser uma *teodiceia*, ou seja, uma justificação dos deuses.

Oréstia

Como se depreende, o herói é Orestes. É constituída de três peças:

Agamênon: herói grego que conduziu o exército da Grécia contra Troia, para vingar Helena, raptada por Páris;

Coéforas: o nome desta segunda peça é o do coro de moças que levam ânforas e dádivas mortuárias ao sepulcro de Agamênon;

Eumênidas: são espíritos benfazejos, representam mulheres mitológicas, demônios bons. Só ao fim da peça se tornam boas; no princípio são Erínias, ou espíritos de vingança.

A trilogia compõe uma das maiores peças da dramaturgia ocidental.

Agamênon

Agamênon volta de Troia; sua mulher, Clitemnestra, aguarda-o, mas convivera, durante sua ausência, com Egisto, usurpador do trono. Agamênon chega com Cassandra e é assassinado por Clitemnestra e Egisto.

Há um profundo sentido matriarcal entre os gregos, defendido pelas Erínias. Esse aspecto ressurge em outras peças, mesmo de Sófocles. No Olimpo, lá em cima, Zeus e Apolo representam os direitos patriarcais. Quanto às Eumênidas e mesmo Dionísio, são telúricos, ligados à fertilidade, femininos – há estátuas de Dionísio nas quais sua sexualidade é meio indistinta. Provêm mais do Hades [o reino dos mortos], o que não tem a conotação negativa e diabólica dada depois pelo cristianismo. É um mundo sexual, de fertilidade.

[Clitemnestra é assassinada por Orestes, que vinga a morte do pai. Isso acontece em *Coéforas*, como explicado adiante.] Instalado o tribunal de cidadãos atenienses, o sangue da mãe exige punição. As Erínias pedem explicação e atuam como acusadoras. Apolo é o defensor.

Os votos dos cidadãos empatam, cria-se um dilema. Instaura-se uma nova lei; por ela, quem dá o voto final é Atena, com o voto de Cháris, elemento novo, graça divina – voto de Minerva –, desatando o nó insolúvel.

Atena estabelece uma nova norma: quando houver igualdade de votos, a decisão será sempre em favor do réu. Isso tem importância fundamental para o Ocidente. Na peça, embora o homem não possa sair do círculo do destino, os deuses podem libertá-lo; e há o *in dubio pro reu* [na dúvida, a favor do réu].

As Erínias ficam insatisfeitas, furiosas. Querem continuar a perseguir Orestes e até ameaçam Atena, com quem travam uma luta dramática. Acabam por abrandar-se. Usam longos trajes, que esvoaçam violentamente. Integram-se no universo de valores gregos. Valores telúricos incorporam-se aos valores gregos e a visão é a de humanismo completo.

Dá-se uma integração das forças noturnas, dionisíacas, com as do mundo diurno; as forças da vitalidade e do sexo unem-se às forças espirituais, dentro do cosmos harmônico de Atenas. É a disciplinação dos instintos – as Erínias abrandadas –, que continua fazendo parte do homem. As Erínias convertem-se em Eumênidas.

O fim da peça é uma exaltação, com os deuses no palco. Orestes está jubiloso por poder voltar a Argos, sua terra, prometendo que ela sempre será aliada de Atenas.

Ésquilo é um poeta genial e político também. Na citação de Argos, percebe-se que Atenas, por ser vizinha, precisava da cooperação da outra cidade. Exalta-se Atenas, cuja deusa instaurou os direitos humanos. Numa das cenas Atena dirige-se ao público, citando direitos humanos cultivados. E a deusa, querendo aliar-se a Argos, de cuja cooperação Atenas precisava, exalta alianças.

Dito de outro modo: Ésquilo é um dramaturgo político-didático. Poeta extraordinário, permite também a abordagem de problemas político-sociais.

Clitemnestra é culpada, mas tem suas razões: Agamênon, na saída do exército grego para Troia, preocupadíssimo porque não havia vento que possibilitasse a partida da frota, sacrificara a querida filha, Ifigênia, para agradar aos deuses e pedir que os ventos viessem. Clitemnestra não o perdoa.

Agamênon não poderia sacrificar a honra nacional a um fato particular. Ifigênia, de modo semelhante ao caso bíblico de Isaac, é salva no último momento e levada pelos deuses às escondidas, sem que ninguém saiba, à ilha de Táuride, como se vê na peça *Ifigênia em Táuride* [de Eurípedes].

A peça é grandiosa, com trechos líricos, cunho ético e choque de personagens. Denota grande progresso de Ésquilo, se a compararmos com *Os Persas* e se nos ativermos ao aspecto teatral.

Coéforas

Conta-se aqui a volta do irmão de Electra, Orestes, a seu país. Instigado por Electra, é tentado a vingar a morte do pai. Orestes

toma o lugar de figura central e vê-se forçado a escolher entre não vingar o pai, o que constitui um crime terrível para a época, e o matricídio, outro crime tremendo. Apolo exige dele que vingue o pai.

Electra desempenha nessa peça a figura da mulher suave, mas endemoniada, com seu excesso (ou sua *hybris*), voltado contra a mãe.

[O poeta austríaco] Hugo von Hofmannsthal[26] escreveu uma *Electra* [em 1903]. Cacoyannis,[27] para fazer seu filme, inspirou-se mais nessa *Electra* de Hofmannsthal. O ambiente sugere a Electra demoníaca, enquanto sua mãe é uma assassina quase oriental. A ação se passa à luz de tochas, luz bárbara, de suma beleza.

Orestes resiste, apesar da intervenção de Apolo. É a força de vontade de Electra que o impele. O assassínio é uma necessidade absoluta e um crime. Mata a mãe, cena terrível, e também Egisto, este sem tanta dor.

Orestes passa a ser perseguido pelas Erínias, que dançam, de preto, ao redor dele e nunca o abandonam. Não o deixam viver em paz. (Cacoyannis estabelece um coro de mulheres gregas, sem nenhum caráter divino, para representá-las.)

As Erínias perseguem Orestes, porém Apolo não o abandona: afinal, foi quem o concitou à vingança.

Eumênidas

Orestes vai a Atenas. A deusa local, Atena, depositara o direito na mão dos homens, num tribunal de última instância, superior, quando da fundação do Areópago. Atena não mais julgará por meio de mágicas, sacrifícios ou rituais: os homens mesmos darão as sentenças, farão justiça. Portanto, os homens têm autonomia, inclusive para julgar o crime de Orestes.

---

[26] Hugo von Hofmannsthal [1874-1929] escreveu a tragédia *Electra* em 1903, transformada em ópera em 1908 por Richard Strauss.

[27] *Electra, a Vingadora,* filme de Michael Cacoyannis de 1962, com Irene Papas como protagonista.

Antes, o matricídio só poderia ser purificado por meio do ritual. Agora, isso é insuficiente para o espírito progressivo. No tribunal, aparece o próprio Apolo, mandante do assassinato. Apolo defende os direitos patriarcais masculinos. É a visão patriarcal dos gregos.

Em suas peças, Ésquilo sempre teve alto sentido de *engagément* político; sempre os valores políticos integravam-se ao alto sentido estético de sua obra.

Quando o público aparece representado num palco, é o mesmo público da plateia. A cena final de *Oréstia* é uma cena de tribunal, com muitos jurados; envolve, indiretamente, toda a população ateniense.

SÓFOCLES

Nasceu em 497 ou 496 a.C. e morreu em 406 a.C., com 90 anos. Era cerca de 30 anos mais moço que Ésquilo. Seu pai foi fabricante de armas. Sófocles era um jovem corifeu e também participava do coro adolescente das dionisíacas. Ocupou cargos importantes em Atenas, como tesoureiro da Liga de Delos (uma espécie de caixa federal), estrategista, sacerdote.

Durante sua vida, Atenas, depois da vitória contra os persas, tornou-se muito poderosa; não se viam perigos imediatos vindo de inimigos externos, embora começasse a desenhar-se no horizonte a perigosa Esparta, que veio a invadi-la em 431 a.C.

A era de Sófocles foi a de Péricles, a fase mais clássica de Atenas. Ésquilo era ainda meio arcaico e Eurípedes ultrapassou o classicismo; Sófocles, porém, pode ser tido como o clássico dos dramaturgos gregos, *par excellence*.

Há ocasiões em que a valoração crítica prefere Sófocles; outras, Eurípedes ou Ésquilo. Isso é muito significativo: ensina muito a respeito da época que prefere um dos três.

De 459 a 429 a.C., vigorou o regime de Péricles. Durante certo tempo este impôs um regime forte, até mesmo com censura teatral. É sintoma disso que Aristófanes tenha escrito suas peças violentas depois de Péricles. Não por sua obscenidade, que é fator tradicional na comédia, mas porque Aristófanes combatia a democracia, fiel ao lado feudal. Era reacionário.

Em 468 a.C., Sófocles deteve um primeiro prêmio, com uma tetralogia. Como Ésquilo, também foi ator; era comum, na ocasião, os autores serem atores. Logo a seguir, viria uma especialização maior. Tal como Shakespeare, Molière ou Plínio Marcos, Sófocles gostava de atuar, mas sua voz era frágil para os grandes recintos dos teatros gregos. Pelo menos, é esse o motivo que tradicionalmente se invoca para a exiguidade do tempo em que se dedicou à carreira de ator.

À diferença de Ésquilo e Eurípedes, Sófocles era um homem de grande encanto pessoal. Eurípedes, então, era taciturno, malvisto; Aristófanes atacava-o muito, de modo baixo. Mas Aristófanes era um homem perigoso, a quem, diz-se, Sócrates em parte deve sua morte, já que o dramaturgo atacou-o violentamente em suas peças.

Sófocles inovou o teatro grego, aumentando-o de 12 para 15 elementos, e acrescentou também um terceiro ator aos dois já existentes no palco. Abandonou a feitura da trilogia encadeada; apresentou até uma tetralogia, em que cada peça vale por si mesma.

Das 123 peças que Sófocles escreveu, apenas sete se preservaram:

- *Ajax* (ou *Ájax*), [escrita em 440 a.C.], a mais antiga que chegou até nós;
- *Electra*;
- *Antígona*: escrita em 442 a.C., a segunda que nos chegou e talvez a mais conhecida, juntamente com *Édipo*;

- *Édipo Rei* ou *Édipo Tirano* (palavras que têm o mesmo sentido para os gregos): escrita talvez pouco depois de 430 a.C., já que menciona a grande peste ocorrida em Atenas nessa época;
- *Filocteto*;
- *As Traquinianas*: a morte de Héracles;[28]
- *Édipo em Colona*.

Sófocles é o mais trágico dos trágicos gregos. Seu mundo está regido pelos deuses, ainda é um mundo teocêntrico. Quer dizer: todos os acontecimentos provêm da divindade, mas sua obra não é mais uma justificativa da ação divina, uma teodiceia, como acontece em Ésquilo.

Se os deuses são bons e poderosos, por que há tantos males no mundo? Como explicar o mal? Ésquilo e muitos filósofos, mesmo modernos, fazem isso. Leibnitz, no século 17, escreveu uma grande teodiceia.[29] Quase todos os filósofos fazem essa tentativa de explicar o mal, a despeito da existência da divindade todo-poderosa.

Os homens, com a desmedida, desequilibram o mundo, e os deuses os punem, restabelecendo a harmonia universal. Isso está em toda a obra de Ésquilo. Justifica-se, assim, a cruel e violenta ação divina. O homem sofre as consequências de suas ações, mas é iluminado, aprende.

O calvinismo e outras seitas protestantes, além do judaísmo, também têm um deus iracundo, violento. Os calvinistas creem na predestinação: a criatura é previamente escolhida para ir para o céu ou para o inferno. Por mais que se esforce, seu destino já está traçado. Isso provoca grande angústia nos calvinistas, que acreditam em seus dogmas religiosos.

A concepção de Ésquilo não é tão trágica como a de Sófocles, pois ele ainda acredita em deuses. Não há justificativa dos deuses, segundo Sófocles: estes atuam de maneira justa, mas sem que possamos compreendê-los. Tornam-se insondáveis, irracionais. Lembra Kafka: há um abismo entre deuses e homens. A concepção do mundo religioso de Kafka – fortemente influenciada pela teologia dialética – é semelhante à de Sófocles.

O pensamento dos gregos é um pensamento moderno; até hoje temos concepções filosóficas análogas às de Sófocles, Eurípedes (com seu *deus ex machina*) ou Ésquilo.

Eurípedes, o menos religioso de todos, torna-se mais religioso em sua última peça. Sófocles não procura conhecer o último sentido do universo; ao homem é vedado saber. Não relaciona culpa com expiação. Quanto a Ésquilo, sempre, sempre, relaciona culpa e punição.

Em Sófocles isso não é inteligível. Édipo não errou conscientemente, ficamos até admirados com a enormidade de seu castigo. Talvez só possamos entender essa culpa se considerarmos que, quando o ser se individualiza, fere o todo; quanto mais insiste em suas particularidades como indivíduo, mais fere a ordem universal – como em Kafka.

Zeus está neste mundo, como todos os outros deuses, mas sua ação não se revela mais ao homem. Afirma Sófocles: "Ao homem não cabe buscar saber os mistérios divinos, nem lhe cabe rebelar-se contra os desígnios terríveis dos deuses [...] O que agrada aos deuses é o senso sadio do homem que sabe limitar-se" – aludindo ao problema da *hybris*.

O trágico em Sófocles decorre de conflitos irreconciliáveis; não há possibilidade de harmonização. Diz : "...pois nós, nós, que vivemos, somos todos entes de aparência ou sombras vãs" (*Ajax*). Profundo pessimismo.

---

[28] [Héracles (grego) = Hércules (romano).]

[29] Gottfried Wilhelm Leibniz [1646-1716], *Essais de Théodicée sur la Bonté de Dieu, la Liberté de l'Homme et l'Origine du Mal*, 1710.

Para ele, o homem, à medida que se constitui, separa-se da substância universal; já é, de alguma forma, pecaminoso. Hebbel,[30] dramaturgo do século 19, tem opinião semelhante.

Sófocles não ensina a resignação, e sim a atitude serena de homem que conhece sua fragilidade. O homem que sabe limitar-se pode conquistar a calma, mas este não é o herói trágico, que ultrapassa limites, movido por forças desmedidas. Lança-se contra os poderes superiores aos seres, sua vida perturba-se e só a morte lhe traz a paz.

Édipo não morre na primeira peça; é expulso de sua cidade, já cego. Apenas na segunda encontra a paz da morte.

Resumindo: a cosmovisão arcaica de Ésquilo abrange o homem culpado, que encontra possibilidade de redimir-se dentro da ordem total. Sófocles não duvida da existência da ordem universal, mas faz aflorar, de modo tênue, a concepção do mundo absurdo, já que nós não podemos entendê-lo, nem a sua ordem. Isso é terrível; não é uma fé perdida, porém não há mais fé no que se refere a podermos entender o universo. Os homens ficam mais entre si, mais solitários, podendo rezar muito menos, porque já estão distantes dos deuses.

Infiltra-se um ceticismo em todos os grandes religiosos, que são os que duvidam. Os grandes religiosos não são aqueles dotados de uma crença infantil, que não duvida de nada, como Ésquilo. Sófocles tem uma religiosidade mais pungente; superada a fase infantil, é uma religião que já duvida.

---

[30] Friedrich Hebbel [1813-63], teatrólogo e poeta alemão, fez fama logo com sua primeira peça, *Judite* (1840), na qual faz a protagonista perguntar a Deus: "Se entre mim e o meu ato colocas um pecado, quem sou eu para discutir contigo?" (Friedrich Hebbel, *Judite*. Em: *Tragédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964; p. 36).

Sófocles: "Não ter nascido é o melhor imaginável; em seguida ao ter nascido, voltar depressa para onde viemos", afirmação de profundo pessimismo.

Comparando Ésquilo e Sófocles, vemos indícios de suas condições sociais. Ésquilo apresentou histórias de família, encadeando fatos que revelam a história de gerações; é um mundo mais feudal. Sófocles já ressalta o individualismo, mostra a passagem do tempo, que revela uma sociedade muito mais burguesa, embora contenha elementos feudais. Sua análise inclui até certa psicologia e interiorização. As personagens de Ésquilo têm ainda algo de arcaico, de bárbaro; são mais lineares, mais silhuetadas. As máscaras teatrais usadas eram mais brutas, mais semelhantes entre si. Sófocles utilizou máscaras mais individualizadas.

Em contraste com eles, Eurípedes apresentou certo desenvolvimento, aliado a alguma decadência, embora seja o mais psicológico dos três.

A catástrofe, em Sófocles, aparece pela metade da peça. O final clarifica o espectador; com a catarse, respira-se. Nesse fim temos a sensação de restabelecimento de equilíbrio, apesar de não sabermos por que pessoas tão nobres foram tão sacrificadas. (Shakespeare, quase sempre, tem mais proporção. O castigo de Macbeth é proporcional a seus crimes.)

Há grande nobreza de concepção em sua linguagem e em sua concepção do homem. Seus heróis, tão flagelados, são nobres. Se o homem, às vezes, não vive dignamente, morre com dignidade. Sofremos, mas a dignidade traz júbilo. Há um alívio que restitui nossa visão da dignidade humana e da majestade divina.

Não podemos levar a individualização de Sófocles ao extremo de dizê-lo psicólogo profundo ou intencional; ele é um individualizador tipificante. Não há classicismo muito individualizador, em nenhum sentido de "clássico".

Em Ésquilo, os caracteres são toscos, mal delineados. No começo do século 20 e agora [na década de 1960], quando a moda é o primitivismo, Ésquilo ficou em voga. O começo do século mostrou o fauvismo, o expressionismo, a *art nouveau*, e descobriu-se o primitivismo. Ésquilo tem personagens silhuetadas, enormes, de grande intensidade psíquica.

Antígona, talvez a maior heroína criada pela dramaturgia, ao lado de Medeia, tem momentos em que fraqueja, com medo da morte, o que é muito moderno e confere uma dimensão que comove profundamente.

Sófocles não tem mais arranca-barbas, violência extremada, como Ésquilo; há interiorização, contenção de alma. Suas personagens não se exprimem com a fúria das de Ésquilo. Seu estilo, digamos, aproxima-se mais do da *Comédie-Française*.

Nele não há nada de feio, como na comédia, nem grotesco e nojento. (Aliás, não há nada assim na tragédia grega; reservam-se essas características só para a comédia.) A encenação é simétrica, o coro movimenta-se harmonicamente. Aprendeu muito com Fídias, um dos grandes escultores e arquitetos da Antiguidade, e já usa decoração pintada.

Antígona

Seu problema fundamental é o de uma opção: a heroína faz uma escolha e vai até o fim, depois de optar.

Um de seus irmãos, Etéocles, luta como defensor de Atenas; o outro, como atacante. Encontram-se em frente às portas da cidade e matam-se. Ao primeiro irmão, defensor ateniense, é dado um sepultamento condigno. Ao segundo, o rei ateniense Creonte proíbe que seja dada sepultura, por ser traidor, já que atacara a cidade; o cadáver, segundo o rei Creonte ordena, deve ficar insepulto. Quem

transgredir essa ordem será punido com a morte.

Antígona sente a obrigação religiosa de enterrar o irmão querido. Sua irmã, Ismênia, não quer se intrometer, nem enfrentar Creonte. Antígona despreza-a e opta pela própria morte, para sepultar o irmão.

A figura de Creonte é curiosa, difícil: ordena que Antígona, que pusera areia sobre o corpo do irmão e fora apanhada pela guarda cumprindo um ritual, seja morta. Creonte é a lei e vivencia um dilema terrível, Antígona sendo sua parente: matar parentes, principalmente entre os gregos, era um crime tremendo. Porém, se ele não a matasse, não continuaria sendo rei.

[O filósofo] Hegel [no século 19] dá parcelas de razão tanto a Antígona como a Creonte: a ela, por sua luta pelos valores religiosos, sepultando o cadáver; a ele, por defender a pólis, o Estado e seus valores.

Ela defende Deméter, a deusa telúrica; ele, Zeus, o mundo político. Ambos atuam com excesso e precisam ser punidos, para restabelecer a lei, mas nenhum dos dois pode retroceder. Vê-se aqui a estrutura magistral da peça. Há valores absolutos em jogo, com os quais não se pode tergiversar.

Creonte converteu-se, para sempre, em símbolo do Estado que se impõe; Antígona, em símbolo da liberdade de agir contra o Estado. Há limpidez e pureza na construção da peça. Sentimo-nos envolvidos pela opção de Antígona. Visivelmente, para o leitor ou espectador, Antígona tem a preferência de Sófocles. Ela morre, mas Creonte perde tudo: o filho [noivo de Antígona], talvez até a razão. Creonte não é um herói nobre, sua *hybris* não é digna; no final, mostra uma quebra que o destrói como herói.

Antígona optou. Ismênia, sua irmã, é suave, feminina e medíocre. Nada a torna desprezível, porém, na peça: ela é uma mulher que quer viver. Sófocles realça e aproveita bem esse contraste entre as duas. A vontade de Antígona não está condicionada por coisa alguma, é totalmente incondicional.

Jean Anouilh escreveu uma nova *Antígona* [estreada em plena Segunda Guerra Mundial, em Paris, em 1944], na qual mostra o modo de a juventude optar, sem tergiversação. Há algum tempo foram apresentadas no Brasil, no TBC, as duas *Antígonas*, com Cacilda Becker, em uma noite memorável.[31]

A solidão de Antígona se faz quando ela opta. Ninguém a ajuda, a partir de então. Mesmo Ismênia, quando surge a seu lado, é para seduzi-la a abandonar seus projetos, mas ela se mantém inacessível.

O noivo de Antígona tem uma grande cena com Creonte, para salvá-la da morte, porém nunca fala em seu amor. O eros pessoal ainda não tinha vez. Há um debate extraordinário entre grandes personagens, mas só se fala em termos de justiça. Vem o famoso cântico do coro sobre a grandeza do homem.

Antígona e o noivo não aparecem juntos em nenhuma cena amorosa, sentimental, que lembre uma radionovela. O amor figura tenuamente. Lembremos Eurípedes, que apresenta a paixão demoniaca pessoal, sem sentimentalismo. O amor mais carinhoso não surge nas tragédias gregas.

Os gregos são monumentais e isso não se patenteia totalmente nas traduções. Guilherme de Almeida traduziu, por exemplo: "Muitos milagres há, mas o mais portentoso é o homem". "Milagres" é um termo muito sala de estar. Em Sófocles seria "grandezas", "portentos", "monstruosidades" – uma infinidade de traduções. Seria melhor: "Há muita grandeza terrível, mas a mais terrível é o homem".

O homem faz muito, o que o leva à *hybris*. Canta sua fragilidade e seu poder, atacando os sofistas, em advertência à Atenas contemporânea, para que não fosse orgulhosa. Os sofistas duvidavam de tudo, de leis e valores absolutos. O canto dirige-se contra o pensamento que abalava os valores supremos no terreno moral, quer dizer, contra os que não sabiam escolher entre o bem e o mal. Como sempre, o coro comenta os acontecimentos, referindo-se, dessa vez, a Creonte.

Antígona sofria pelas leis dos deuses, leis não escritas. É significativo: as opiniões totalitárias vão a favor de Creonte e os que são favoráveis ao individualismo escolhem Antígona.

Antígona será enterrada viva; antes, lamenta-se com o coro, em cantos alternados. Às vezes, a voz do corifeu junta-se à da heroína. Surge então seu caráter humano e feminino. É quase uma ária, quase um fato operístico.

Antígona lamenta-se: nem é casada ainda, não conhece os prazeres do leito. Fala, novamente, não do amor, mas de não poder ter filhos. Com ela, a fonte da família perecerá. Sua fraqueza aflora e seu heroísmo se realça. Há uma lamentação lírica. Curioso é ver que o que a abala não é tanto a falta do futuro marido, e sim não poder reviver o irmão. O amor fraterno é realçadíssimo.

Filhos, se mortos, diz ela, poderia tê-los mais; irmãos, não.

O final abate-se rapidamente; o noivo segue-a, mata-se. Creonte fica só, é um farrapo: seu filho morreu, sua parente também.

A interpretação de Hegel da tragédia *Antígona* não corresponde totalmente ao texto. Este indica, por certo, que o autor faz pender para Antígona sua simpatia; quanto a isso, não há dúvida: exalta a liberdade individual contra a imposição do Estado. Por esse aspecto, *Antígona* é atual; defende o direito de o indivíduo atuar, diante da rigidez de um Estado autoritário. Mesmo a frieza do Estado, encarnada em Creonte, é combatida por meio do noivo da heroína, que também é filho do rei.

Devemos aceitar apenas a interpretação que o texto nos oferece por si só, não a belíssima que Hegel nos dá. Nunca devemos nos afastar muito do texto para adotar teses caras aos teóricos, que nelas projetam suas ideias.

---

[31] Com direção de Adolfo Celi e estreia em 21 de agosto de 1952, o espetáculo reunia a *Antígona* de Sófocles e a releitura moderna de Jean Anouilh.

Édipo

Peça da maturidade de Sófocles, talvez escrita depois da peste de Atenas, a qual desempenha papel importante na construção. A tragédia está estruturada de modo muito interessante; e essa estrutura foi imitada muitas vezes, raramente se conseguindo tanta maestria. É uma análise do passado do herói, Édipo, e inicia-se apenas duas horas antes de a história ter fim.

Édipo é um homem de 40, 45 anos, na força da idade, podendo talvez ter menos. O mito não trabalha muito com cronologia, com anos. Não dá grande importância a essa contagem, o que também acontece na *Bíblia* ou nas histórias em quadrinhos atuais. Os homens e mulheres dos quadrinhos não envelhecem, sempre fazem as mesmas façanhas heroicas.

A história pregressa de Édipo não aparece: a peça inicia-se poucas horas antes do desenlace; todo o passado é *narrado*. A peça é chamada de peça analítica, com sua análise e revelação do passado do herói. Ele mesmo revela o pregresso, como detetive, e destrói-se com os resultados de sua investigação.

Schiller [em fins do século 18] conseguiu construir estruturas semelhantes, mas não tão bem quanto Sófocles; Ibsen, em *Espectros* [de 1881], também imitou totalmente Sófocles: a peça tem início 24 horas antes do desenlace, revelando o triste passado de uma mulher sufocada pelas convenções. No entanto, Sófocles é superior: coloca uma dramaticidade que Ibsen não conseguiu atingir.

História da peça: Édipo, com poucos dias de vida, foi deixado nas montanhas, para evitar o cumprimento de profecia que afirmava

que mataria seu pai e que se casaria com sua mãe. Mas o pastor que o levou à montanha, misericordioso, salvou-o. Já adolescente, Édipo foi a Corinto, onde o rei o considerou como seu filho.

Por ocasião de uma viagem, Édipo encontrou Laio, seu pai, que o provocou, agredindo-o com uma vara; não estava só, acompanhavam-no dois outros homens. Édipo, enfurecido, matou Laio e seus dois companheiros. Involuntariamente, cumprira parte da profecia, assassinando o pai.

Chegou a Tebas, onde nascera. No caminho, antes de entrar na cidade, encontrara a Esfinge, que vedava o caminho aos viajantes; devorava os que não lhe decifravam o enigma e apavorava os tebanos. Édipo solucionou com rapidez o enigma proposto. Édipo e Ulisses são considerados os dois heróis mais inteligentes da mitologia, que não prima por apresentar heróis muito lúcidos; em geral, são apenas fortes, corajosos e vigorosos. A Esfinge, vencida por Édipo, precipitou-se no abismo.

Édipo entrou em Tebas, sendo muito bem recebido e proclamado rei, já que vencera o monstro. Casou-se com Jocasta, que ficara viúva do rei Laio – e cumpriu-se, assim, a última parte da profecia.

Quando a peça se inicia, há uma peste em Tebas. O coro chega diante do palácio do rei, pedindo que seja defendido contra ela. A ação desenrola-se toda ali, em poucas horas. O coro representa o povo tebano.

Chega Creonte, de Delfos, com a notícia de que a peste só cederá se for apagada a mácula deixada pelo assassinato de Laio, ainda não expiado. Aqui se vê a ironia de Sófocles: o povo vem pedir ao próprio assassino que se encarregue de vingar o assassinado. Ele aceita, começando, assim, a efetuar sua autodestruição. *Édipo* é chamada, por tantos fatores, de a primeira peça policial perfeita.

Percebe-se sempre a terrível cegueira do protagonista: embora tão lúcido, não admite que ele próprio seja o matador, mesmo que o profeta da cidade, o velho Tirésias, lhe diga. Ninguém acredita no profeta, aliás, muito menos o rei, que àquela altura, ainda, pensa ser filho do rei de Corinto.

Começa a indagação, na forma de diálogo: os indícios acumulam-se contra Édipo, que se converte em herói trágico, pois *insiste em prosseguir na indagação*. Ele não desiste; embora tenha plena opção para desistir, não o faz. É o núcleo da peça. Aparece a *hybris*: Édipo quer saber tudo, ultrapassar seus limites. Mas o saber do homem deve ser limitado: não deve querer saber tudo. Apesar disso, ele não desiste.

Enquanto se aniquila, ele cresce, paralelamente, de modo fascinante. Seu aniquilamento é vagaroso e o crescimento, cada vez maior. Dá-se a curva descendente de seu destino como rei: do ápice da glória, vai ao abismo profundo. Mesmo assim, não para; opta pela solução definitiva do caso. Mescla-se a tudo isso a ironia trágica de Sófocles, que faz Édipo dizer: "Eu me encarrego da morte de Laio como se ele fosse meu próprio pai".

O público já conhecia todo o mito contido na peça; só havia interesse por ver como Sófocles conseguia fazer isso. A tensão da plateia era a de seguir a trama e a vivência do drama que se abatia sobre Édipo, a única pessoa do teatro que não conhecia seu destino.

O rei continua na indagação. O pastor que o levara do palácio quando criança chega com a notícia da morte do rei de Corinto. Para amenizar a tristeza de Édipo, conta-lhe que o morto não é de fato seu pai, que seu pai fora Laio. Édipo ainda solicita mais detalhes.

Jocasta sai do palácio, pedindo-lhe que pare sua investigação. É uma figura paralela à de Ismênia em *Antígona*. Não faz uma escolha, quer deixar o barco correr. Não tem dimensões trágicas. No fim da peça, ela se suicida e Édipo, cegando-se, vai-se embora de Tebas, em consequência de sua investigação. Ele é o mais infortunado e talvez um dos mais heroicos homens da tragédia.

Há outra peça de Sófocles, *Édipo em Colona*, na qual os deuses recompensam o herói, após os sofrimentos. Em *Édipo Rei*, embora existam o mundo divino e a predestinação contra o pobre rei – pobre, sim, ainda que matando um homem que o ofendera na estrada –, embora exista esse mundo divino, dizíamos, não podemos entendê-lo.

A culpa do assassinato, do assassinato em si, apesar de ignorar estar matando o pai, não é tão grave quanto a do casamento, que ele contraiu em total ignorância.

Racionalmente, em termos modernos, é difícil entender o castigo de Édipo, a quem um destino insondável impelira aos fatos, destino enviado por Apolo, afinal de contas. Também não podemos entender *O Processo*, de Kafka, racionalmente. Em termos racionais, não podemos solucionar a causa do destino de um indivíduo assim.

Édipo queria, sobretudo, *afirmar-se como indivíduo*. Embora não possamos dizer que Sófocles é um autor de cunho psicológico, em termos atuais, pois isso seria uma incorreção, um exagero, ele dá, no entanto, forte peso à personalidade de Édipo: o herói é iracundo, precipitado, quer saber tudo até as últimas consequências, sem que lhe fiquem dúvidas.

Édipo ainda é um herói típico, mas surge aqui a análise individual – não psicológica, repita-se, o que seria um exagero. Nessa altura, no mundo ateniense, o indivíduo já era bem importante. Os deuses estavam colocados a uma distância maior e o mundo era mais humano, mais que em Ésquilo.

Até hoje, sentimos angústia ao vermos o caráter aterrador e a monumentalidade do castigo que se abate sobre o rei Édipo – uma injustiça, enfim. Uma peça nesses termos indica uma crise religiosa. Existe uma tensão entre os poderes divinos insondáveis e os poderes humanos. O herói envolve-se em seu martírio. Ele mesmo busca o naufrágio, mas lutar até o fim é seu imperativo humano. Só pode optar, como o fez. O pano de fundo desses heróis, o que se move por trás deles, é o mundo dos que se ajustam, se conformam, não optam, como Jocasta, Ismênia.

Há certa contradição em Sófocles: parece querer ensinar aos espectadores que não se excedam, que sejam como Ismênia e Jocasta, sem atrair infortúnios, mas sua simpatia é nitidamente dirigida aos heróis. Ele ensina que devemos nos comportar bem, dentro da mediocridade, ou mediania áurea, sem excessos, embora seu coração esteja ao lado do herói, do homem de vontade incondicional, que se mantém inabalável no naufrágio, mostrando a grandeza da contradição humana.

As personagens de Ésquilo e Sófocles não conhecem ainda a transformação de seu caráter, que é fixado no início e não muda mais, até o fim da peça.

OBSERVAÇÕES A RESPEITO DA TRANSFORMAÇÃO DE CARÁTER E SUAS CONOTAÇÕES FILOSÓFICAS

Eurípedes já efetua mudanças de caráter, isso aflora nele. Quanto à dramaturgia moderna, as mudanças no caráter das personagens são muito comuns.

Na época de Sófocles e Ésquilo, o homem era considerado como ser que nascia com sua natureza já determinada – natureza ou *physis*, de onde veio o termo "física"; era uma essência com a qual já vinha e que independia de educação. A *physis* era herdada.

Tratava-se de uma concepção feudal-agrária, que atribuía à aristocracia uma natureza nobre e ao plebeu uma índole plebeia. Ésquilo e Sófocles, embora este último viva em plena democracia ateniense, pensam que o ambiente e a educação não influem e que a criatura que nasceu sem qualidades mantém-se assim, sem transformações. Extremo pessimismo.

Em meados do século 5 a.C. apareceram os sofistas, pensadores democratas, da democracia grega, dizendo que o sujeito nascido em nível baixo ou destituído de valor, quando educado, poderia alcançar alto *status*, ou que, vice-versa, um homem nascido na nobreza, se mal-educado, veria seu *status* rebaixado. A educação, pois, era tudo.

Os sofistas foram longínquos precursores da Revolução Francesa. O século 18 tem afinidade com o século 5 grego; trata-se de situação similar. Os enciclopedistas franceses, como Diderot e Montesquieu, têm muita semelhança com os sofistas, que já eram, à sua época, modernos desmistificadores.

Os sofistas desmistificam a moralidade e os valores tradicionais. O maior expoente deles, Protágoras, diz que "o homem é a medida de todas as coisas", o que denota individualismo, subjetivismo, relativismo. É formulada uma visão radicalmente antropocêntrica, isto é, que toma o homem como centro do universo. Dá-se então uma transformação radical de todas as concepções vigentes.

Durante a Idade Média predominará uma visão teocêntrica. Segue-se novamente a antropocêntrica, durante o Renascimento – visão na qual estamos situados, com idiossincrasias, até hoje.

EURÍPEDES

Eurípedes nasceu em 484 a.C., em Salamina, porto famoso; cerca de 15 anos mais jovem do que Sófocles, morreu em 406 ou 405 a.C. Seu pai era fazendeiro. Não lutou em batalha alguma nem alcançou funções elevadas como Sófocles. Amargurado, impopular como dramaturgo e não muito admirado, por causa de suas inovações, só em 431 a.C., com pouco mais de 50 anos, obteve a primeira vitória como dramaturgo. Autor de 90 peças, foi premiado apenas quatro vezes. Em vida, foi relativamente apagado, obscuro. Só a posteridade o exaltou, considerando-o, às vezes, superior a Sófocles e Ésquilo.

Não era adepto total dos sofistas, mas foi contagiado por eles. Sua obra tem proposições novas, radicais, progressistas. Por isso mesmo, foi atacado por Aristófanes, que era reacionário. Em uma peça, Aristófanes põe Ésquilo contra Eurípedes, elogiando o tradicionalismo do primeiro e denegrindo a dissolvência fermentadora do segundo, que considera sofista, como Sócrates. Vê Eurípedes como subversivo. Aristófanes era saudosista.

Para Eurípedes, a educação é mais importante do que o nascimento em alta estirpe. Em *Electra* a heroína casa-se com um camponês, que é, no entanto, uma das figuras mais nobres da peça, colocado como superior aos citadinos e aristocratas.

Ele é antropocêntrico: seus deuses desempenham papel secundário, aparecendo para resolver intrigas. São chutados, de repente, para dentro do enredo, para solucionar questões – como *deus ex machina*.

Eurípedes tem perspectivismo, isto é, os valores variam, não existem mais valores absolutos. Tudo é objeto de debate racional, não há mais valor consagrado pela tradição. O mundo grego tradicional é abalado em suas peças.

Não crê mais em convenções, acredita na discussão de valores consagrados, que pode subvertê-los. Sócrates também tinha a visão – uma visão genial – de que não era possível continuar seguindo os mesmos valores; e pretendia encontrar uma nova moralidade dentro da racionalidade humana. Queria bases firmes para a razão. Os sofistas, porém, só propunham o mesmo abalo total previsto por Sócrates, sem acreditar na construção após a destruição.

Sócrates foi colocado entre os sofistas, considerado um deles, e mataram-no, não se percebendo que ele os ultrapassava. Sócrates acreditava em construir, com base na racionalidade humana. Parte da racionalidade de Sócrates está em Eurípedes, mas este não chega

a uma concepção filosófica.

Nietzsche, em *A Origem da Tragédia Grega* [1872], diz que Sócrates significa o fim dela, a raiz de sua destruição, pois era racional, destruidor dos mitos e da religião grega, um desmistificador terrível. Nesse sentido, era radicalmente antropocêntrico; e a tragédia grega baseia-se toda no mito, no mito dionisíaco e em outros.

Extinta a fé na sacralidade do mito, acaba a tragédia grega. Eurípedes é o último trágico; apesar de apresentar o mito, não acredita mais tanto nele. O conteúdo de suas peças é diferente, embora os moldes sejam clássicos.

Eurípedes é contraditório: os deuses existem, mas não são determinantes, não representam a base do universo. O dramaturgo faz uma crítica violenta aos deuses, porta-se mal com eles; seu ataque é subversivo. Claro que o povo, ainda dentro da religião tradicional, não gosta dele. Eurípedes critica Zeus por ser mulherengo, por exemplo. Quanto a Apolo, é atacado por Orestes, por mandar matar sua mãe.

Em sua última peça, *As Bacantes*, curiosa e surpreendentemente, Eurípedes torna-se religioso. A peça contém uma poesia poderosa e extraordinária. Volta à religião tradicional, no sentido do retorno ao ritual dionisíaco. Retorna ao mito. Eurípedes passara alguns anos na Macedônia, onde se iniciara o culto dionisíaco. Talvez possa ter se contagiado com o lugar e os ritos. A exaltação do culto de Dionísio, que deu origem à tragédia grega, marcou também seu final, com *As Bacantes* – o fim da tragédia grega clássica, bem entendido.

Eurípedes escreveu árias (versos musicados) para suas personagens. Era também grande compositor; em certos trechos de suas tragédias há ópera plenamente. Mas não restaram notações para comprovar a possível notória excelência de suas músicas.

O dramaturgo é um dos inspiradores da futura comédia, que conta com a ação do acaso para a elaboração de seu entrecho.

Quanto à religiosidade manifestada em *As Bacantes*, é tema muito discutido. A peça teria sido escrita por encomenda ou não? Não sabemos; de qualquer modo, ele poderia manter-se contrário à religião e escrever uma peça religiosa. A conexão perfeita entre autor e obra é apenas uma concepção romântica; Portinari [1903-62] pintou quadros de santos e era comunista militante.

Eurípedes vê o homem como dono de seu destino. Em *Medeia* e *Hipólito*, os deuses parecem dominar, mas os heróis, depois, retomam a direção; quase sempre seguem suas paixões. É um tema moderno, já comum a Racine e Corneille [no século 17], essa dicotomia entre o dever e as paixões. Em *Medeia*, a heroína se destrói por elas.

Os deuses de Eurípedes não têm grande importância. Por vezes levam o homem a ações sem saída, surgindo no fim para resolvê-las, por meio de uma atuação quase automática. Têm uma função quase só de *tyche* (fortuna, acaso). Não se nota a necessidade deles, durante todo o tempo.

Contagiado pelos sofistas, por uma nova visão do homem, Eurípedes enxerga-o como ser flexível, mutável, graças à educação e aos acontecimentos exteriores. Não quer destruir a forma tradicional do gênero, embora o novo conteúdo exija nova forma; a forma então existente não contém o que o autor tem a dizer e traz em si o germe da própria dissolução. Não se arrisca a inventar o *sujet*, o enredo; ainda narra os mitos. Não ousa ultrapassar, inventar suas personagens, como fazem os dramaturgos modernos.

Agaton, seu contemporâneo, que só surge em diálogo de Platão e cuja obra não conhecemos, inventa seus enredos. Com ele dá-se a invenção dramatúrgica e o coro perde quase totalmente a importância.

Por isso mesmo, termina a tragédia grega.

Eurípedes escreveu 90 peças, das quais conservaram-se 18; foi o autor de quem mais restaram textos, talvez porque os pósteros, apreciando-o tanto, tenham-lhe reproduzido muito os escritos. Suas peças mais importantes são:

- *Alceste* (talvez escrita em 438 a.C.): uma exaltação à mulher, a sua lealdade ao marido. Desfaz a reputação do autor como inimigo da mulher; e tem um dos mais lindos cantos da dramaturgia grega. Quem escreve uma peça dessas nunca poderá ser considerado inimigo da mulher.
- *Medeia*: terrível figura feminina, retomada por dramaturgos europeus. Uma das heroínas mais dramatizadas – sempre exaltada, apesar de não provocar simpatia.
- *Hipólito*: base da peça *Fedra*, de Racine [1639-99].
- *As Troianas* (representada em São Paulo pelo teatro do *Sedes Sapientiae*):[32] violenta diatribe política contra o imperialismo grego, mostra com audácia incrível a crueldade grega, após a vitória contra os troianos. Hoje [1968] seria impossível representar uma pessoa em moldes semelhantes, relatando, digamos, a crueldade dos invasores do Vietnã.[33] Sartre adaptou com muita felicidade *As Troianas* [em 1965].
- *Ifigênia em Táuride* e *Ifigênia em Áulide*: historicamente, *Áulide* é anterior, mas foi escrita depois. Há uma ruptura entre as duas Ifigênias: a de Táuride é dura; a de Áulide, suave. Psicologicamente, explica-se: a primeira é jovem, está em sua terra, entre os gregos; a segunda

---

[32] O TESE (Teatro da Faculdade *Sedes Sapientiae*) apresentou *As Troianas* em 1966, com direção de Paulo Villaça, então professor de grego, que em seguida faria uma carreira importante como ator de cinema e teatro.

[33] [Em 1968, com os EUA em guerra com o Vietnã, estava-se em plena ditadura militar brasileira, que censurava manifestações antiamericanas.]

está no exílio, é mais velha.

- *As Bacantes:* última peça.

Voltemos ao aspecto de ser Eurípedes um dramaturgo cuja obra exprime um pensamento sofista, progressista, mas cuja forma é conservadora. Essa ruptura entre forma e conteúdo, essa dicotomia, é interessante, fascina. De modo análogo, seus deuses são preservados, mas já sem o espírito religioso de Ésquilo.

Alceste

Texto curto; hoje nós a chamaríamos de peça em um ato, mas os gregos ainda não conheciam divisões em atos. *Alceste* exalta o amor da esposa, o sacrifício amoroso; desmente a fama de misógino do autor.

Admeto, o rei, marido de Alceste, será levado pela morte, por ordem de Apolo, a não ser que alguém assuma o sacrifício em lugar dele. Admeto pede aos pais, já velhos, que façam isso, mas eles se recusam, querem viver, apesar do amor ao filho. Há nessa passagem um diálogo curioso, não despido de humor. Observemos, aqui, que toda a tragédia é um pouco humorística.

Quem aceita por ele o sacrifício é Alceste, a esposa. Numa linda cena, ela canta uma ária, despedindo-se do sol, dos filhos, da vida – por lealdade, mais do que por um sentimento de paixão amorosa. Considera que Admeto, como rei, é mais importante, pessoalmente, do que ela. Além disso, acredita que ele possa cuidar muito bem dos filhos. Há um grande senso de fidelidade da heroína, que assume o sacrifício e morre.

Em seu túmulo, aparece a figura meio cômica de Héracles – cômica porque ele, grande herói, aparece embriagado. Amigo de Admeto, ele luta no túmulo com Tânatos, a morte, para reaver Alceste. Quanto a Admeto, está abalado: aceitara o sacrifício da esposa, mas sofre, agora, por culpa. Eurípedes já utiliza uma psicologia mais nuançada, mais moderna; há *souplesse* psicológica, sem a monumentalidade de Ésquilo.

Quando Héracles vence Tânatos, traz Alceste de volta a Admeto, porém recoberta por um véu, que lhe oculta a identidade. Oferece a esposa ao rei, que, ignorando quem era a mulher oculta, recusa-a, por fidelidade à morta. Quando a identidade verdadeira da mulher é revelada, há abraço e *happy end*.

Segundo os gregos, a tragédia não necessitava, forçosamente, de um final infeliz: bastava que houvesse um conflito trágico; aqui, foi a decisão de sacrifício de Alceste.

No entanto, essa não é mesmo uma peça cem por cento trágica; talvez fosse uma sátira, apresentada por Eurípedes juntamente com as tragédias, exigidas para o festival dionisíaco. Há a presença do cômico, com a inclusão de Héracles bêbado. Com isso, abalam-se valores consagrados: Héracles, o grande, embriagado, vulnerável?

Medeia

Em *Alceste*, não se nota a paixão pessoal, mas sim uma paixão muito severa, matrimonial. Já em *Medeia* encontramos uma paixão no sentido mais moderno. O amado é o marido, Jasão, herói do velocino de ouro;[34] Medeia é uma figura de mulher forte, extremamente leal – ao marido, inclusive –, bárbara (que não é da cultura grega) e que abandonou tudo para seguir o esposo.

Chegando a Corinto, Jasão toma-se de amores, um pouco por interesse político, por Creusa, filha do rei Leuco. Jasão trai Medeia, abandona-a e casa-se com Creusa, criando uma situação que lhe permita apoderar-se do trono de Corinto. Ambição desenfreada.

Medeia enfurece-se. O interessante é que, para atingir Jasão, vai matando os que o rodeiam: assassina o rei de Corinto e a filha deste, envenenando-lhes as vestes. Ainda assim, em sua fúria, acha não ter atingido Jasão suficientemente; para alcançar-lhe o cerne, mata-lhe os filhos, que eram dela também. Pela primeira vez na dramaturgia faz-se a abordagem amor-ódio, representa-se essa ambivalência.

---

[34] [Velocino: pele de carneiro, com a lã. Na mitologia, o velocino de ouro era um carneiro fabuloso, com velo de ouro.]

Para os gregos, o homem sem filhos é uma criatura digna de piedade e tristeza. Automaticamente, Jasão está aniquilado, enquanto Medeia se aniquila.

Há cenas em que se sente, pela primeira vez, a situação da mulher pressionada pelo patriarcado. Eurípedes foi progressista, ao focalizar esse problema; há frases, na peça, em que se diz que a mulher é ser humano.

A dor de Medeia e sua paixão patológica, furiosa não encontram paralelo na tragédia. Sua figura estimulou dramaturgos posteriores, como Grillparzer[35] (cuja Medeia é notável) e Anouilh [1910-87], a focalizar a heroína em outras peças.

Antes de matar os filhos, Medeia enfrenta quatro mudanças de decisão. Ao fim, vemos que o *thymos* (impulso forte, violento) vence: "A selvagem paixão do coração é mais forte que o pensar". Esse também será o conflito fundamental de Racine [1639-99], muito influenciado por Eurípedes; a base de todas as peças do dramaturgo francês é o conflito entre impulso e dever.

Eros, nessa peça, não surge como divindade, mas como avassaladora paixão humana. Ainda assim, permanece na peça, como a indefectível moldura divina. No fim, Jasão está destruído e um carro voador enviado por Apolo leva Medeia de volta a Atenas. (A cenografia grega já tinha aparelhamento para elevar suas personagens aos ares e para fazer aparecer deuses.)

Como é que Apolo, um deus inteligente, poderia mandar matar, ordenar coisas absurdas? Os deuses não primam por uma linha de conduta muito coerente. São múltiplos, é difícil restringi-los a um único aspecto. Assim, Apolo, o deus da clareza, inteligente, também é o deus da peste; Hermes, o mensageiro, protetor do comércio e dos ladrões (coincidência curiosa), também é aquele que leva os mortos ao Hades; da mesma forma, nossos orixás são muitas vezes bissexuais, sexualmente indefinidos, irados porém ternos, bons porém maus.

O *pathos*, paixão patológica, surge também em *Hipólito*.

Hipólito

É a base de *Fedra* [1677], de Racine. A peça de Eurípedes sempre atraiu novas interpretações de dramaturgos.

Hipólito, tanto em Eurípedes como em Racine, é um adolescente dedicado à casta deusa Ártemis, divindade agreste, um tanto primitiva, uma deusa da floresta, avessa ao amor. Hipólito também é avesso ao amor. Algumas vezes se supôs nele tendências homossexuais. Racine, para eliminar essa possibilidade (pois em sua época, no século 17, seria funesto apresentar inclinações homossexuais no palco), colocou uma namorada na peça.

A madrasta de Hipólito é Fedra, esposa do herói Teseu. Sua paixão pelo enteado atrai calamidades para ambos.

Em Racine, o drama da paixão pelo enteado e da infidelidade ao esposo é mais sutil: Teseu é representado como um grande caçador de mulheres. Fedra vê, no enteado, a imagem de Teseu purificada de seus defeitos; por isso mesmo se apaixona por ele. Eurípedes está bem distante disso: apresenta uma paixão tão fatal que Fedra adoece, com as impossibilidades existentes.

---

[35] Franz Seraphicus Grillparzer [1791-1872], poeta e dramaturgo austríaco, escreveu farsas, dramas históricos e tragédias, entre as quais se destaca *Medeia*, na trilogia *O Velocino de Ouro* (*Das Goldene Vliess*, 1821).

SBD/FFLCH/USP

A moldura divina aparece: a peça inicia-se com uma cena entre Afrodite e Ártemis. Elas não surgem, aqui, com grandes poderes, mas sim como auxiliares da objetivação de processos psicológicos, isto é, projetando-os cenicamente.

Pela paixão terrível de Fedra, vemos Afrodite falando; sobre a castidade, Ártemis se pronuncia por Hipólito. Essa é uma sensível objetivação ou enfoque de processos psicológicos profundos. Nas peças modernas, que não têm esse recurso, seria preciso elaborar o texto longamente para explicar o como e o porquê da paixão. O fundamental dessa peça é o que se passa no coração. Intimamente, a mitologia ainda tem papel de destaque, mas já há uma psicologia bem importante.

Um prólogo explica a situação ao público; é um recurso arcaico, sem diálogo. Hoje, em geral, um dramaturgo gasta um ato para expor a situação, a pré-história da situação propriamente dita, a relação mútua entre personagens. Chama-se a isso "exposição". *Nota-se a maestria do dramaturgo no primeiro ato e na exposição.* Ela é vista em Shakespeare, quando principia suas peças com uma cena violenta, que já prende a atenção; a exposição desenrola-se aos poucos, durante a peça.

Eurípedes não quer saber disso, não se interessa por prender atenções; serve-se de Afrodite para ela dizer que se vingará de Hipólito, que só serve a Ártemis; e chega Hipólito, para oferecer holocausto a Ártemis. Há nisso *hybris*, algo de soberba nesse fechar-se em si de Hipólito, em sua recusa ao mundo, ao outro sexo, a Eros, ao poder vital.

Aparece Fedra, carregada, doente de amor. Luta, discute com sua aia, para preservar o segredo que, paradoxalmente, gostaria de contar ao mundo inteiro – pois amor é uma força que invade poderosamente a personalidade e gostaríamos de extravasá-la, de proclamá-la. Fedra se culpa, dizendo que isso seria uma traição horrível; a única solução que prevê para si mesma é a morte.

Apesar de sua proibição, a aia revela a Hipólito que Fedra o ama desesperadamente e pede-lhe que tenha complacência, que não a recuse, que se aproxime dela. Hipólito apavora-se com a revelação, encolhe-se com a notícia e mostra todo o profundo desprezo do rapaz casto.

Fedra vê-se duplamente traída: pela revelação da aia e pela recusa de Hipólito. Aparece novamente a ambivalência amor-ódio: Fedra quer destruir o homem que a destruiu. Em foco, a paixão patológica, que fascina Eurípedes: grande modernidade.

Fedra enforca-se; para vingar-se do enteado, deixa uma carta, encontrada pelo marido, ao voltar de viagem. Nela, culpa Hipólito de assédio. Teseu amaldiçoa o filho, invocando o deus Posêidon, para que o vingue.

Posêidon mata Hipólito, fazendo-o enredar-se nas tiras de couro de seu carro de combate, quando saía, expulso, da casa paterna, perto do mar. Os cavalos assustam-se com um monstro que emerge das águas, mandado por Posêidon.

Racine, em sua *Fedra*, conservou a mesma cena, mas, como em sua época a mitologia já não era válida, atribuiu razões psicológicas ao acontecimento – não psicológicas, mas psicologizadas: ele não treinara suficientemente os cavalos etc.

Hipólito, ferido, é trazido à cena. Ártemis revela a verdade ao pai, que se reconcilia com o filho moribundo.

Os deuses aparecem em papéis extremamente desfavoráveis: Afrodite, vingativa; Posêidon, agindo mal, pois deveria saber que estava contribuindo para a morte de um inocente. Em algumas peças, os deuses sacrificam grandes heróis a sentimentos pessoais; em Eurípedes, os deuses são mesquinhos. Em outras peças, eles são criticados; em *Ione*, criticam-se o pansexualismo e o erotismo divinos.

Se os deuses são tão falhos, chega-se à conclusão de que leis com fundamentos mais humanos seriam mais corretas.

Electra também trata do problema de Orestes; Apolo é acusado por mandar matar Clitemnestra. O mito é rejeitado; portanto, já não é aceito incondicionalmente. A divindade aparece como *deus ex machina* para possibilitar uma solução, para facilitar. Deuses surgem para anunciar ou para contar o fim das tramas.

Eurípedes interessa-se por problemas psicológicos e por provar que o mito estava deteriorado. O pobre camponês de *Electra* passa por marido da heroína durante a ausência de Orestes, é seu esposo fictício. Eurípedes enaltece esse homem meio tosco, forte, honesto, que provoca simpatia. Desaparece a última migalha de concepções anteriores, que dividem a humanidade segundo seu nascimento. Pela primeira vez na dramaturgia universal, aparece um camponês em papel importante, superando a imagem feudal do camponês.

Vemos surgir a concepção do "pobre do coração de ouro", recorrente a partir de então, até hoje. Também se inaugura a polêmica contra a pólis, a cidade grega, pois mostra o campo como lugar de origem de homens puros.

Também se dá valor ao escravo – o que era sofístico, radical e terrivelmente subversivo para a época. Há o solapamento da doutrina da *physis*, segundo a qual o nobre era naturalmente nobre e o pobre, um eterno coitado, que nascia com sua *physis* de pobreza. A educação era valorizada por Eurípedes, que lhe atribuía o poder de mudar as condições do nascimento.

Em *As Suplicantes*, o dramaturgo diz que "a virtude pode ser aprendida", que "isso pode continuar até a velhice" e que "é importante que se eduquem as crianças", o que retrata bem seu pensamento.

As Bacantes

Termina com ela a dramaturgia clássica grega: com Dionísio – tal como começara. Depois de *As Bacantes*, quase nada foi escrito ou

quase nada sobrou, porque os pósteros não fizeram muita questão de conservar as peças.

Na fase posterior ao século 5 a.C., isto é, no século 4 a.C., a tragédia espalha-se pela Grécia, invadindo o helenismo, que se conta a partir de Alexandre Magno [356-323 a.C.]. Em toda parte representam-se tragédias clássicas, sem se escreverem novas. Surgem companhias teatrais ambulantes. A tragédia clássica converte-se num modelo tido como inalcançável.

Como literatura, a tragédia vai perdendo força, porque nada de novo se lhe injeta; sobrepõem-se os elementos cênicos, nas representações. A cenografia torna-se rica, importante. Segundo alguns, é um sintoma de decadência, quando os textos literários não se renovam e a cenografia assume muita importância. Ágaton [c. 448-400 a.C.], é verdade, foi também dramaturgo, escrevendo dramas não circunscritos à mitologia: inventava enredos. [Mas é um autor menor.]

Nascem estilos de desempenho diversificados, as máscaras tornam-se um tanto inadequadas para a representação. O clássico era monumental, forte, e o estilo naturalista não se ajusta às máscaras. Na representação há, eventualmente, uma acentuação forte, até um acento expressionista.

Nessa época, escreveu-se, erroneamente, aliás, que o ator é o mais velho inimigo do poeta, por conferir acentos às vezes infiéis ao texto. Surgem atores bem-pagos, requintados, sindicalizados.

A vida teatral, em fins da grande fase grega (séculos 2 e 3 a.C.), torna-se intensa, embora a criação dramática no campo da tragédia já tenha se esgotado. Há algo de oco: florescimento cênico contrapondo-se a uma dramaturgia ressequida. O teatro vivo precisa *apoiar-se* na dramaturgia contemporânea; naquela ocasião, só se apelava para o clássico.

4

A COMÉDIA: ARISTÓFANES, MENANDRO E SUCESSORES

A COMÉDIA: ARISTÓFANES, MENANDRO E SUCESSORES

Há diversas comédias gregas: a comédia velha, a comédia média, da qual nada sobrou, e a comédia nova, cujo nome mais importante foi Menandro [343-291 a.C.], modelo para [os dramaturgos romanos] Plauto e Terêncio e para a comédia moderna.

O trágico tem sido objeto mais frequente de estudo por filósofos e teóricos do que o cômico; ou este é de abordagem mais difícil para eles, ou ainda se crê que há mais razão para chorar do que para rir.

O cômico revela nossa fraqueza; o trágico, nossa dignidade.

A música, a própria vida podem ser cômicas, conter elementos cômicos; não se confunda cômico com comédia. Definição de Aristóteles [na *Poética*]: "Comédia é a imitação de maus costumes; não, contudo, de toda a sorte de vícios, mas daquela parte do ignominioso que é ridícula. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor". A definição é muito geral, não muito elucidativa a respeito do cômico. Precisamos refletir mais a respeito.

O cômico surge relacionado com algum desmascaramento repentino. O repentino, aquilo que surge de chofre, o elemento-surpresa, é importante no cômico – a revelação da pretensa dignidade, da aparência superficial dessa dignidade. Exemplo típico: uma mulher muito elegante e bem-vestida está diante de um balcão onde um rapaz toma um sorvete. Ela, uma senhora muito digna, quando o sorvete lhe cai no decote, começa a sacudir-se: estão desfeitas sua elegância e compostura, revela-se a fragilidade de sua aparência exterior. É necessário que ela esteja muito bem-vestida e que aparente

dignidade – dignidade que não seja totalmente própria dela. Se ela risse, como os outros, do acontecimento, deixaria de ser tão ridícula, mas o senso de humor é extremamente raro.

Outro exemplo: alguém elegante e preeminente encaminha-se para uma reunião importante, na qual destinos devem ser decididos. Escorrega e cai. O tombo provoca riso. Esse riso não se daria se a pessoa que cai fosse pobre, aleijada. *O riso seria contido pela piedade.* Há algo de impiedoso, não obstante, no cômico. *O coração não participa do cômico.*

O vácuo, o vazio, a precariedade da posição social vão sendo desvendados por ele. Se os que caem rissem da própria queda, seriam menos ridículos, mas não riem: o riso alheio, normalmente, enfurece-os mais e a cena torna-se ainda mais cômica. Se o que cai conseguisse *elevar-se acima de sua queda* e se visse como objeto cômico, poderia, nessa queda, colocar-se por cima, *como se sentem os que o veem na situação.* É o que acontece na vida, no teatro, no cinema. Há certa crueldade no riso, porque rimos da aparência exterior desmascarada.

Há também pudor, fenômeno esquivo, que pode acometer o que cai. Pode suceder isso a um orador que se sai mal. Parte da plateia ri, parte *sofre com ele*, enquanto o orador sente-se extremamente mal.

O pudor, a vergonha, o cômico foram abordados por Sartre em *L'Être et le Néant* [*O Ser e o Nada*, 1943]. A falibilidade do ser humano deve ocorrer aos outros, não a nós mesmos, para ser cômica, porque é difícil colocarmo-nos acima de nós mesmos. A despeito disso, quando rimos, no teatro, durante a comédia, rimos de nós mesmos, de nossa fraqueza e fragilidade. *No teatro, é sempre nossa causa que está em causa.*

O deputado encasacado que cai, por obra e graça de uma casca de banana, talvez tenha grandiosos planos, fundamentais para a humanidade; *tem objetivos projetados segundo meios e fins* – chama-se a isso *teleologia*. Teleologia é a teoria que diz que o universo se encaminha para certos fins. O homem pode visar os fins e escolher os meios.

Eu posso ir a um restaurante, pretendendo comer uma torta. Esse é meu fim. Meios: pego dinheiro, tomo um ônibus; no restaurante, chamo o garçom e, finalmente, posso comer.

Aristóteles fala disso: o arquiteto faz o projeto de uma casa; obter uma casa construída é o fim. Os meios, quais sejam, obter tijolos, operários, são planejados para conseguir o fim. O nexo teleológico é essencialmente humano. O nexo causal é cego, não há fim nem racionalidade. Um acontecimento sério, bruto, de causa e efeito: um terremoto mata gente, derruba casas (as mesmas construídas pelo nexo teleológico).

O deputado anda, obedecendo a seu nexo teleológico, a seus planos; sucede o nexo causal (que é a casca de banana); desvenda-se a fragilidade dos grandes planos humanos: ele talvez não possa ir a uma reunião, ter discussões fundamentais sobre a paz mundial, por causa de uma casca de banana. Na comédia é quase sempre assim: *o plano teleológico é cortado pelo nexo causal*.

Outro exemplo do cômico é o do professor distraído, tipo mundialmente difundido em comédias. É sempre atraído de suas esferas aéreas para o plano comum – para a casca de banana, enfim. O professor precisa viver na esfera espiritual *e* na física. É, fundamentalmente, o problema de Dom Quixote, que vive na época barroca, depois das grandes andanças dos cavaleiros; imagina-se ainda no mundo fictício da cavalaria nobre. Dom Quixote é uma grandiosa figura ridícula: tem de viver na realidade, apesar de imaginar seu mundo irreal. Nele, há parentesco com o trágico.

Novamente observamos que o trágico e o cômico são bem próximos. A não adequação às circunstâncias, o viver num mundo ilusório, imaginário, é o caminho para tornar-se figura trágica ou cômica, dependendo das circunstâncias resultantes.

Henri Bergson [1859-1941], que escreveu *Le Rire*, excelente livro sobre o cômico, diz: "Por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo ou da alma, por um efeito de rigidez ou automatismo adquirido, os músculos ou a alma continuam a fazer o mesmo movimento, quando as circunstâncias já exigem outra coisa. Por isso o homem cai e nós rimos".

CORPO CONTRA ESPÍRITO

Vale repetir: um dos fatos fundamentais do cômico é o choque entre o nexo teleológico e o nexo causal. Uma de suas características é a perda de dignidade, verificada quando o homem se mostra em toda a sua fraqueza e pode chegar bem próximo do trágico. É o choque entre duas naturezas humanas, a espiritual e a física. O indivíduo quer ir longe e cai, como no trágico, mas essa queda, no cômico, é mais superficial, só arranha a dignidade humana.

O núcleo cômico explica o homem como ser que quer se expandir até o infinito; ocorre então o cômico, como poderia ocorrer o trágico; há a queda.

Dom Quixote, *tout court*, pode ser tido como símbolo do homem. Em geral, somos quixotescos. Impotentes, lançamo-nos contra moinhos de vento. É o caso, lembremos, do erudito distraído, que cai na realidade. A realidade não admite inadequação, falta de adaptabilidade, de flexibilidade.

Sobre a citada definição de Bergson, podemos recordar seu enfoque da "rigidez dos músculos": num escorregão, a perna vai à frente, o corpo desgoverna-se, fica para trás, e caímos. Precisaríamos, para não cair, de uma adaptabilidade muito grande, que anulasse essa rigidez muscular. A comicidade do palhaço baseia-se nessa rigidez;

é uma comicidade construída com atos que comprovam que ele não sabe adaptar-se: cai sobre o que vê ou o que não vê – sempre.

A definição de Bergson parece referir-se mais à comicidade do palhaço, de Chaplin, de Buster Keaton. Lembremo-nos das tortas que partiam velozmente em direção ao rosto dos atores, sem dar tempo à fuga.

No caso de um boxeador, ele se torna ridículo, risível, quando prepara um golpe terrível, arremete e o queixo do adversário desvia-se com grande flexibilidade. Claro que o boxeador se esborracha, tornando-se totalmente ridículo.

Esse incidente, visto no plano físico, é o mesmo que ocorre com o professor distraído, que se passa no plano espiritual. O professor fixa-se em determinadas ideias ou conceitos e não consegue adaptar-se bem ao mundo trivial. O cômico, aqui, é muito mais profundo.

Já o patético situa-se muito mais no campo do trágico, na dramaturgia trágica. Dom Quixote, embora cômico, quase passa ao trágico: é uma figura patética. Mesmo o próprio Chaplin, pelo fato de representar um ser exposto aos males do mundo, também é uma figura patética, apesar de cômica.

O patético casa-se bem com o sublime, isto é, com o homem que, na maior intensidade de suas paixões, fustigado por elas, consegue sobrepor-se: cria, então, uma figura de homem digno. A categoria interior do sublime manifesta-se exteriormente como dignidade.

Para as mulheres, o conceito geralmente é outro, arriscando-se a tornar-se um tanto anacrônico, antiquado; como se presume que seus conflitos interiores não sejam tão vastos, sua atitude exterior é *graciosa*, predominantemente, em concordância com seus instintos fracos. Não há, nela, conflitos tão profundos como os do homem. Essa é uma hipótese, quem sabe, já superada. Parte de uma formulação da estética clássica, que toma a mulher como ser sem grandes lutas internas.

Ainda sobre a definição de Henri Bergson: o homem está familiarizado com dois mundos, nem é anjo nem apenas animal. Consequentemente, não está bem, nem se sente em casa em nenhum desses mundos. É meio marginal no universo, o que explica sua grandeza. Seu espírito passeia em altas esferas e o corpo dá cambalhotas.

Um animal, quando cai, cai com graça, sem se esborrachar; o homem esborracha-se lamentavelmente.

A pessoa humana, embora envolta na mecanicidade de seu mundo habitual, busca permanentemente, pelo espírito, novas situações, nem sempre com tempo ou jeito para adaptar-se a elas. Em nossa atualidade vemos que não é fácil para uma pessoa já tornada mais canhestra pela idade adaptar-se a todas as inovações tecnológicas.

Na atualidade, alguém de mais de 45 anos não deveria ter função de liderança, considerando as rápidas mudanças que o mundo atravessa.[36] Apesar disso, a liderança é exercida por pessoas de 60 anos ou mais.

EXEMPLOS DE TRATAMENTO CÔMICO

1) A moda

Quando alguém não se adapta à moda atual, mas usa algo ultrapassado, de, digamos, dez anos atrás, anterior a duas ou três novas tendências, fica ridículo. É rigidez de caráter. Em Molière [no século 17], a rigidez de caráter foi muito explorada: suas personagens não se adaptam às novas situações, em sua comicidade.

O filme cômico baseia-se na incapacidade de reagir de modo adequado. Há total falta de adequação às situações: personagens entram em quartos errados, vão de um para outro, às vezes se deitam na mesma cama com criaturas desconhecidas, ignorando o fato.

---

[36] 1968, como se sabe, foi um ano marcado por revoltas estudantis em várias partes do mundo, contestando a autoridade estabelecida.

2) A piada

Quando começa a ser narrada, pensamos numa direção determinada que a história obrigatoriamente seguiria. No fim, vem a surpresa, a queda – e rimos. Em toda piada há uma casca de banana.

Uma pessoa carregando um guarda-chuva que se abre para cima, na direção errada, provoca riso. O guarda-chuva é planejado para abrir para baixo; se a abertura se inverte, o nexo causal interfere no plano que manda que a abertura seja convexa, para nos defender da água.

3) O adultério e o obsceno

O mesmo fenômeno, mais fundamental, está ligado ao *adultério*, que desde a Grécia antiga é fundamentalmente cômico. A sociedade constrói um guarda-chuva de leis e regulamentações para proteger o matrimônio, a família, o homem como patriarca. Vem a força natural de duas pessoas apaixonadas, a mulher e um galã qualquer, e o vento da paixão abre para cima o guarda-chuva tão bem construído. Entre os parágrafos da legalidade florescem os chifres, provocando uma gargalhada homérica nos que os presenciam.

Para o cômico ser mais forte, o marido deve, preferivelmente, ser rico, ostentar dignidade exterior, não sendo uma figura muito simpática. O galã tem de ser mais simpático.

A gargalhada dá muita satisfação aos que não são atingidos *nem se imaginam* numa posição de tal fragilidade.

O marido enganado não tem flexibilidade para enfrentar a situação. Fica furiosíssimo, não se eleva acima da própria comicidade, o que seria, talvez, exigir muito. Quanto mais furioso fica, mais cômico se torna. É atingido no centro de sua dignidade masculina. A sociedade gosta de ver atingido o centro de um grande tabu como este,

sexual, sagrado, consagrado e obsceno.

A cultura, tomada, aqui, como repositório de conceitos e tradições, impõe-nos limitações rigorosas no campo sexual. Assim, o efeito catártico, de libertação, é grande; a sociedade liberta-se por meio da comédia. Para as multidões, é causa liberatória importante e a própria Igreja nunca proibiu comédias assim, no tempo em que tinha poder suficiente para resolver as coisas. Compreendia o fenômeno, julgava-o necessário ao equilíbrio.

O cômico gira em torno do obsceno e pode ser uma importante válvula de escape para as convenções. Às vezes é extremamente difícil determinar todas as causas de uma risada, mas cremos ter citado as principais aqui.

O HUMOR

Humor é simplesmente ter capacidade de apreender o humor. É como aprender música, ter musicalidade. Alguns não têm capacidade de apreender o cômico.

Em geral, o senso de humor revela-se quando o caso da escorregadela, da casca de banana, se dá com os outros. É difícil, para nós, rir de nossos próprios escorregões, rir de nós mesmos.

Outra concepção do humor: o humor pode ser visto como uma atitude diante da vida. É uma atitude que possibilita apreender o cômico contido no que sucede, naquilo que vemos. Pode ser apreendido com ironia, mas o irônico apreende o cômico com frieza, vendo-o de cima, com sarcasmo, meio feroz, de maneira quase odienta.

Ou o humor pode ser terno: o grande poeta humorístico tem certa fraqueza pela fraqueza do homem. O humorista apreende a fragilidade humana com uma dose de ternura, pactua com sua imperfeição, com o ser duplo físico-espiritual que seu semelhante é.

Focaliza-o sorrindo, com simpatia – como em Cervantes, que fez isso pela primeira vez, na modernidade.

Os antigos eram frios, tinham um humor irônico, sem perspectiva terna. Aristófanes, por exemplo, era impiedoso. Talvez hoje nosso humor seja mais terno, pela interferência da passagem pelo cristianismo – só uma hipótese, que requereria estudo mais aprofundado.

O humorista diz "sim" ao homem tal como ele é, em sua finitude, em sua fraqueza, em sua pretensão ao infinito. Vê também a grandeza humana no minúsculo e a pequenez humana no infinito. [O pré-modernista] Lima Barreto, nesse sentido, é um extraordinário humorista brasileiro. Há um romance seu em que formigas destroem a fazenda-modelo do herói; mostra como o grandioso esforço humano consegue ser destruído pelas pequeninas formigas.[37] É um humor que conviria ao ator, que deve ter senso de humor. Deve nos fazer rir com ele, ou escorregará, caindo fora do papel, e nos riremos dele, não com ele. É terrível nossa risada, se for dirigida ao ator-pessoa, não à personagem por ele representada.

O riso diante da pessoa cômica é uma espécie de punição, porque a sociedade exige flexibilidade, adaptabilidade, e suspeita muito dos casos de má adaptação às convenções, à moda, a seus regulamentos, enfim. Se alguém não se adapta, é tido por excêntrico e risível. Não se manda o DOPS[38] à cata de alguém que usa chapéu antiquado; a sociedade pune essa pessoa rindo-se dela.

Se a sociedade pune rindo, é porque alguém não adaptado embaraça a sociedade. A risada pode ser fatal à vítima, pode quase chegar ao trágico, vista por esse prisma social.

Henri Bergson fala em "gesto"; e gesto, para ele, nesse caso, é o riso, uma espécie de gesto social. O gesto restringe a excentricidade, mas hoje tornou-se habitual adotarem-se novos costumes e roupas com muita rapidez, está tudo flutuante e a sanção da risada não é muito eficaz, a não ser em caso de excentricidade extrema.

A COMÉDIA, TAL COMO SURGE NA GRÉCIA ANTIGA

Como a tragédia, a comédia também tem origem no culto dionisíaco. Aqui, não se focaliza o despedaçamento, o desmembramento doloroso de Dionísio, mas o aspecto bacântico, de ressurreição, de fertilidade, enfim.

O termo "comédia" parece vir do grego *comos*: bloco de gente ébria, desfilando a cantar, gritando e rindo. Seu caráter é de obscenidade grosseira, existente em todos os rituais de fertilidade pagãos. O aspecto obsceno manifesta-se na ostentação do elemento fálico, com as personagens exibindo um grande falo de couro.

O coro é alegre, desenfreado; a comédia mostra grande e violenta licenciosidade, meio grosseira para nosso gosto.

Em 420-410 a.C., com Aristófanes, o obsceno não mais era tido apenas como inevitável e ritualístico; já era encarado também como chocante. No entanto, Aristófanes insulta seus colegas, afirmando que não sabem comportar-se na dramaturgia; diz ser, ele próprio, muito fino, e chama os outros de grosseiros. Não podemos saber, por desconhecer os outros, qual era seu grau de grosseria. De qualquer modo, a grosseria de Aristófanes é muita.

Ao desfile ateniense do *comos* associam-se farsantes dóricos. É um aglomerado de homens e mulheres ventrudos e com grandes traseiros; as mulheres, como sempre, são representadas por homens. Até 380 a.C., mais ou menos, empregam-se todos esses elementos grosseiros, comicidade à qual Aristófanes se integra totalmente.

---

[37] Referência a *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto [1881-1922].

[38] O Departamento de Ordem Política e Social foi criado em 1924 com a finalidade de manter sob controle as ações do cidadão em geral. Durante a ditadura militar, especialmente a partir de 1968, muitos detidos eram torturados em celas do DOPS.

Além dele, há outros comediógrafos, como Crates, Eupólis – que, a julgar pela raiva com que Aristófanes o atacava, devia ser muito bom; desconhecemos todas as suas peças.

ARISTÓFANES

Nas peças de Aristófanes [c. 448-388 a.C.] nota-se constantemente um forte saudosismo: há trechos nos quais chora o bom tempo passado, do bom comportamento, ainda sem as ideias sofistas que haviam contaminado tudo – e por aí vai. Mostrou-se sempre adepto da aristocracia e do feudalismo. Era de ascendência aristocrática.

Acreditava ser sua missão poética advertir os atenienses para que voltassem aos bons costumes. Era contra os excessos da democracia de Atenas, extremamente livre, com uma dose de liberdade um tanto licenciosa.

Aristófanes considerava-se educador e fazia intervir, em suas peças, uma consciência moral e política muito aguda, mas um tanto retrógrada para a época. É difícil traduzi-lo, pois trabalha à base de composição de palavras. Sua comicidade apoia-se muito em jogos verbais, linguísticos, em trocadilhos e também em situações cômicas.

Observando sua dramaturgia, vê-se que é uma meditação sobre a pólis, sobre o bom Estado, se não como era, ao menos como deveria ser. Escreveu utopias e também foi muito satírico, o que louva, sem dúvida, a liberdade que se desfrutava em Atenas.

Aristófanes é um antecessor genial de José Celso Martinez Corrêa, que quer produzir um teatro neoagressivo, com elementos aristofanescos e também derivados de Antonin Artaud,[1896-1948] do teatro da crueldade.

Aristófanes antecedeu a todos. José Celso, recentemente, queixou-se de que Décio de Almeida Prado disse que ele, José Celso, tem uma tradição atrás de si. Considera-se totalmente novo, mas o crítico disse a verdade.[39]

O comediógrafo escreveu 44 peças, das quais ficaram 11. Um de seus temas fundamentais foi o combate à guerra. Falaremos rapidamente sobre suas peças.

Plutos

Como dissemos, na comédia grega, temos: a comédia velha, a comédia média (da qual nada restou) e a comédia nova. *Plutos* integra-se um pouco, quem sabe, ao repertório [perdido] da comédia média; o deus da riqueza é o herói. Assemelha-se às pequenas peças didáticas dos séculos 15 e 16. Nessa peça, localiza-se fundamentalmente uma pergunta: qual a vantagem de ser pobre ou de ser rico? Pluto, o deus, que é cego, torna-se vidente, para distribuir os bens com justiça.

Com a riqueza tudo se constrói, mas a pobreza é importante, porque muito se faz para enriquecer; portanto, a pobreza é dinâmica. Ambas seriam estados muito positivos, sempre se faz algo por meio deles.

A Paz

Satiriza a guerra dos peloponenses contra os espartanos.

Os Pássaros

Talvez venha dessa peça o termo "Pasárgada", empregado por Manuel Bandeira.[40] Narra a história de atenienses que, desgostosos com a vida local, vão para o ar, onde criam nova vida social. São criticados, nessa peça, os costumes e erros atenienses. Brechtianamente, Aristófanes usa o distanciamento, com uma técnica extraordinária: os atenienses, indo para outro país, veem as ridicularias existentes na cidade de origem. Nós, quando nos olhamos a distância, podemos ver nossas mesquinharias.

---

[39] Sobre a polêmica, ver Anatol Rosenfeld, "O Teatro Agressivo". Em: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

[40] Em depoimento reproduzido no *site* Brasil Escola, o próprio poeta

Exprime-se aqui o anseio humano de viver num universo menos conspurcado, nas nuvens, para construir outro mundo.

Lisístrata

É a história de uma luta contra a guerra, vista por uma mulher. Algumas mulheres de Aristófanes têm iniciativas ousadas, como em outra peça [*Assembleia das Mulheres*], na qual mulheres estabelecem um estado comunista. Ele ridicularizava o comunismo, o feminismo e principalmente os sofistas.

Em *Lisístrata*, as mulheres não se saem tão bem: em greve, elas revelam certas ridicularias próprias. Aristófanes não foi grande amigo das mulheres, apesar de lhes conferir papéis preponderantes em suas peças.

Manuel Bandeira [1886-1968] revela a fonte de inspiração de seu poema: "'Vou-me embora pra Pasárgada' foi o poema de mais longa gestação em toda minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. [...] Esse nome de Pasárgada, que significa 'campo dos persas', suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias [...]. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: 'Vou-me embora pra Pasárgada!'. Senti na redondilha a primeira célula de um poema [...]". Disponível em: <http://www.brasilescola.com/literatura/pasargada.htm>. Acesso em: jan. 2009.

As Rãs

Passa-se no Hades, onde Ésquilo e Eurípedes se encontram e entram em conflito. Aristófanes toma o partido de Ésquilo, que defende as ideias antigas, em detrimento de Eurípedes, mais moderno. Faz ótima crítica das obras literárias dos dois dramaturgos. Nota-se que os leu cuidadosamente; embora odiasse os sofistas, Sócrates e Eurípedes, parece ter tido fascínio pela produção literária de Eurípedes.

As Vespas

Ataca o vício ateniense de instaurar processos. É uma crítica também violentíssima aos juízes corruptos. Dá uma imagem viva de Atenas. Por meio de Aristófanes, podemos ter uma visão palpável da Atenas de 2.500 anos atrás, bem mais do que por meio das tragédias, que se localizam no mito e idealizam os acontecimentos. *As Vespas* equivale a um semestre de aulas a respeito de Atenas.

A peça fala do suborno dos juízes, do comportamento deles e dos advogados.

Assembleia das Mulheres

As mulheres assumem o governo, depois da falência absoluta dos homens.

As Nuvens

Paródia contra os sofistas e Sócrates, que é apresentado como líder deles, o que não era verdade; Sócrates combateu os sofistas, mas muitos de seus contemporâneos pensavam que ele os liderasse. O filósofo era pessoa muito conhecida, e Aristófanes, com baixeza, serviu-se disso para colocá-lo na peça, prejudicando-o de maneira terrível. Diz-se que, mais tarde, no processo instaurado contra Sócrates, essa peça pesou muito contra ele.

Há duas personagens importantes: um pai e seu filho. O pai tem dívidas, por causa dos cavalos que o filho cria, para correr. É um camponês rico; expõe-se todo um *background* social.

No choque de gerações focalizado, só falta Aristófanes dizer que os filhos não prestam, gastam, dissipam o dinheiro paterno. Na ocasião, Atenas era uma cidade que experimentava rápida mudança social, com novos valores vindos da África, da Sicília e da Ásia Menor. As gerações mais velhas entravam em choque por causa dos valores culturais colocados em jogo.

O pai põe-se contra a cidade e as mulheres elegantes e pintadas; elogia a vida do campo, dizendo-a sadia, natural. Há uma máxima sofista que diz: "Falai em favor do justo e do injusto"; portanto, é claro que os sofistas eram grandes advogados.

O pai quer que o filho estude com os sofistas, para [deixar de] pagar as dívidas – os sofistas tinham fama de tapeadores. Coloca o filho no "casebre dos conceitos", onde se burilam teoremas filosóficos, isto é, na escola sofista. Nela, Sócrates aparece deitado numa rede, balançando-se. É posto em cena explicando como uma pulga faz para pular, com uma exposição filosófica especificamente sofista, cena extremamente cômica, mas desagradável para o pobre Sócrates.

Há competição entre culturas velha e nova: cenas agônicas, palavra que vem de *agon* (conflito, disputa). Sempre, em Aristófanes, figuram antagonistas, em cenas centrais, debatendo coisas fundamentais. Nesses debates, o velho demonstra-se melhor e vence.

Sócrates ensina pessoalmente ao filho a não pagar as dívidas. Mas, ensinado por ele, também, o filho demonstra lucidamente ao pai que não há mal algum em bater-lhe e espanca o velho, provando que este não presta e que ele, filho, tem esse direito. Logo a seguir, repele vitoriosamente dois credores. O pai, antes furioso com a surra, reconcilia-se com ele, ao ver os credores derrotados. Antes disso, porém, como verificara o erro cometido ao encaminhar o rapaz aos sofistas, queima a casa dos filósofos. Termina a peça.

As nuvens são representadas pelo coro; simbolizam o pensamento nebuloso e flutuante dos sofistas. O coro também representa as vespas e os pássaros, títulos de peças comentadas anteriormente. As nuvens vestem-se com trajes leves, flutuantes.

CABARÉ LITERÁRIO

As peças de Aristófanes são caracterizadas por um toque de cabaré, de teatro de revista em grande escala, com ataque a pessoas vivas – ou seja, cabaré literário, como não existe aqui e como se faz muito na Europa. Podemos lembrar um pouco esse gênero em peças como *Liberdade, Liberdade*[41] e outras semelhantes.

As comédias aristofanescas não visam apenas fazer rir; vergastam também políticos, filósofos, juristas, cujos nomes são ditos sem disfarce, em meio a sátiras virulentas.

O jogo total de suas peças é rico, coreográfico. Montar uma peça de Aristófanes dá muita despesa. (Dentre todas, conhecemos melhor *Lisístrata*, justamente uma em que esse jogo não é totalmente revelado.) As fantasias e coreografias precisam ser luxuosas. Suas comédias, que encantam sempre pelas piadas e trocadilhos, devem ter sido grandes espetáculos.

Não apresentam caracteres psicologizados, dimensão que só aflora. São mais revista, cabaré; podemos considerá-las bem modernas. (Nesse aspecto, falaremos, logo adiante, sobre a *parábase*, recurso muito usado por Aristófanes, quando o coro tira a máscara e dirige-se diretamente ao público.)

---

[41] Escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel e produzida pelo Grupo Opinião, *Liberdade, Liberdade* estreou no Teatro de Arena, no Rio de Janeiro, em 20 de abril de 1965. Era composta por textos de diferentes épocas e estilos, em gênero que marcou época, e consagrou o ator Paulo Autran.

A estrutura da comédia aristofanesca é bem diferente da estrutura da comédia moderna, embora haja muitos pontos de contato entre as duas. Em geral, as modernas peças cômicas têm enredo, continuidade. Aristófanes tem ação rudimentar, embora também modernamente vejamos peças que não se baseiam em enredos elaborados, como *Roda Viva*,[42] que é mais uma revista, com saltos na ação, isto é, sem uma ação elaborada.

Aristófanes faz, como dissemos, um teatro semelhante ao cabaré literário europeu. Falando mais do cabaré literário, podemos dizer que, para ele, requer-se um público que come e bebe, ao redor de um pequeno palco. Na Europa esse teatro tem forte teor político. Um *conferencier* apresenta os participantes, que contam piadas, cantam; o *conferencier* deve ser inventivo, atualizado. O cabaré é muito importante na França, Itália, Alemanha. É um espetáculo de estrutura solta, sem linha contínua, às vezes dotado de uma ideia central. Parece-se um pouco com *O Homem do Princípio ao Fim*,[43] que se desenvolve, no caso específico dessa peça, a partir de uma ideia central.

Houve períodos no Brasil em que o *conferencier* poderia ter sido bem aceito, apesar das críticas que faz. Para que possa existir, é preciso haver grande liberdade democrática, mas seria imprescindível, claro, a presença de um público habitual, constante. Os *habitués* gostariam de contar com boa cozinha, boa bebida; seria um público requintado, com a necessária dose de sofisticação que permitisse a compreensão das piadas políticas.

---

[42] Ver nota 9, p. 27.

[43] Na mesma linha de *Liberdade, Liberdade*, a coletânea de Millôr Fernandes foi dirigida por Fernando Torres em junho de 1967 no Teatro Santa Rosa, do Rio de Janeiro, tendo Fernanda Montenegro no papel principal.

Aristófanes foi um predecessor desse gênero de espetáculo. Suas peças pertencem à linha da comédia velha grega. Têm o *párodo*, isto é, a ruidosa entrada do coro em cena; essa entrada do coro, na comédia, é mais carnavalesca do que na tragédia, evidentemente. O coro vem fantasiado, atendendo à linha da peça; em *As Nuvens* os atores vêm envoltos em vestes vaporosas, fluidas; em *Os Pássaros* e *As Rãs*, a caracterização obedece ao título.

Aristófanes era vanguardeiro, embora politicamente conservador. Nas peças aristofanescas há sempre o *agon*: cena referente à disputa entre a velha tradição e a nova moral, uma disputa violenta, às vezes. Veio daí, como já vimos, o termo "agonia". Enfim, era um concurso entre a nova moral e a velha tradição, concurso que envolvia conflitos. A cultura grega era uma cultura agônica por excelência: nos esportes, as Olimpíadas, competitivas; no teatro, a representação das peças também era feita por concurso. Sempre havia uma disputa na qual alguém levava a palma. Era, essencialmente, uma luta entre duas concepções de mundo.

PARÁBASE

Nessa parte da peça, os participantes do coro tiram as máscaras e tornam-se porta-vozes do autor; abandonam a ficção e dirigem-se, como cidadãos atenienses, a seus concidadãos da plateia. A parábase usa versos regulares, há invocação dos deuses e xingação muito forte. Sua estrutura é rigorosa e sempre observada.

A parábase tem cunho de ataque e agressão. Aristófanes xinga os atenienses e também seus concorrentes de obscenos, embora ele mesmo seja muito obsceno.

A obscenidade, em Atenas, é parte religiosa da comédia. O obsceno tem cunho sagrado. Obsceno e sagrado sempre estiveram muito ligados. Na época de Aristófanes, porém, com a queda da religiosidade, o obsceno perdeu muito sua ligação com a religião e tomou um sentido profano e chocante.

O obsceno, originalmente, fazia parte do ritual dionisíaco; com o decurso do tempo, o elemento estético destacou-se; após a mudança da moral, o obsceno tornou-se profano, crasso. Como os atenienses eram patriarcais, supõe-se que as mulheres ficassem em casa, talvez sem acesso às peças representadas, sem participação na obscenidade representada – supõe-se.

MENANDRO

A comédia no sentido mais atual surgiu depois. Um grande autor, já comediógrafo, nesse sentido mais moderno, foi Menandro [342-291 a.C.]. Pertence à era da comédia nova. Da comédia média nada restou, embora se calcule ter havido grande produção.

Menandro exerceu grande influência sobre os pósteros romanos Plauto [c. 250-184 a.C.] e Terêncio [190-159 a.C.], importantes autores latinos. Estes quase sempre usam em suas peças a estrutura de Menandro, bem como mantêm nomes gregos em suas personagens.

Menandro já apresenta uma ação moderna, com intrigas urdidas e o surgimento da comédia de caráter, quando a comicidade provém mais do caráter das personagens que de situações ou jogos verbais, como fazia Aristófanes.

O Rabugento é uma das peças de Menandro, encontrada inteira no começo do século 20. Antes só possuíamos fragmentos do autor. Veem-se ali choques de caracteres, além de situações cômicas. Os caracteres são bem elaborados; e há fricção entre eles.

Existem alguns motivos fundamentais em Menandro, como mais tarde em Molière, Shakespeare, Maquiavel: sedução de mocinhas, confusão entre gêmeos (como n'*A Comédia dos Erros*, de Shakespeare),

crianças enjeitadas, prostitutas que, no fim da peça, se descobre serem ótimas moças, de boa família. Entra nessas peças algo de "mimo"; é um teatro sem muita base literária, realizado por meio de caracteres fixos: o doutor, o fanfarrão falsamente corajoso, o beberrão.

Menandro tirou algo desses tipos do estudo de Teofrasto [372-287 a.C.], autor de *Os Caracteres*. Discípulo de Aristóteles, Teofrasto era um grande psicólogo. Descreve caracteres como o do lisonjeador, o fanfarrão. Escreveu genialmente sobre o tipo conhecido hoje como puxa-saco. Tem um texto moderno, que dá traços bem diferenciados dos caracteres e procura explicar, com pormenores, o comportamento dos tipos.

Menandro leva os caracteres ao caricatural, em suas peças; tornam-se extremados, cômicos, por aquela falta de flexibilidade que já mencionamos anteriormente; pelo excesso de tipicidade, tornam-se singulares, unilaterais. A grande dose de comicidade dos caracteres de Molière vem disso, desse extremismo.

Tais personagens não observam a medianidade preconizada por Aristóteles: notam-se vícios neles. Comportam-se de modo inadequado, indo até o ridículo, sem serem dolorosos, o que não concretizaria a comédia, que é impiedosa, como dissemos. A fricção dos caracteres, uns contra os outros, extremados que são, desmascara a fragilidade do ser humano em geral.

Querendo demonstrar a essência humana, parte-se para os excessos, na comédia. Ela é um espelho, pois vemos que todos nós temos as possibilidades mostradas de nos tornarmos também ridículos; como mencionamos, é sempre nossa a causa que está em jogo.

Os caracteres já aparecem nuançados, sem serem totalmente pretos e brancos; o mundo é profano, sem deuses dominantes nem religiosidade tão intensa; o objeto de sua crítica é o homem como ser social, vivendo no cotidiano.

Não há mais ataques públicos nem engajamento político, como em Aristófanes. O que interessa é a vida privada.

A essa altura, Atenas já estava decadente, o cidadão ateniense não tinha mais autonomia. Em Epicuro e nos estoicos, paralelamente, também havia a mesma retirada da vida pública. Epicuro ensinava a retirar-se da vida pública para um jardim, comendo queijo branco, tomando leite, enfim, coisas que não prejudicassem o estômago. Mesmo o amor deveria ser tomado em gotas, sem muita intensidade. Isso é contrário ao que se imagina de Epicuro, filósofo que, em nosso entendimento, deve ter vivido na farra. No entanto, o que ele preconiza é um tranquilo cuidar de si mesmo, sem atenção à vida coletiva.

Em suas comédias, Menandro mostra a vida da pequena burguesia, seu cotidiano particular. Critica falhas sociais e o contraste vivo entre ricos e pobres, os maus-tratos aos escravos, o relaxamento da vida matrimonial, a dissolução, pelo ceticismo, da religiosidade. Antes, vira a filosofia sofista, de que absorvera muito. Critica a burguesia posterior a Alexandre Magno [356-323 a.C.].

Censura a dilapidação inútil de dinheiro, a falta de recato, o ciúme excessivo. Suas peças giram, em geral, em torno do amor, o que não sucedia em Aristófanes. O amor torna-se tema fundamental e principal, o que revela quão pouca era a participação do pequeno-burguês na vida pública. O amor, no teatro, que é público por excelência, deveria ser um dos temas, por sinal muito interessante, mas nunca o principal. O teatro precisa estender-se além dele, estender-se mais.

Menandro projeta sempre um ideal positivo, percebe-se que idealiza a figura de um homem nobre, não dissipador, leal. Não menciona o homem positivo, mas critica o negativo; isso projeta o que ele *deveria* ser. Não podemos exigir da comédia uma proposição clara de coisas positivas; seria didática de modo sério, chata. Não se pode exigir essa proposição clara do comediógrafo. Apresentar o positivo, as virtudes, em comédia, torna-se desagradável, chão. *Nos vícios está implícito o positivo.*

Também aparece o ideal da superação de barreiras sociais, uma visão de igualdade dos seres humanos – cínicos, sofistas e estoicos já haviam abordado esse tema. Pretendia-se, também, a igualdade entre gregos e bárbaros. Os gregos consideravam "bárbaros" os não-gregos, eram terrivelmente etnocêntricos, não no sentido de preconceito racial, mas admitindo como válida somente a posição e a cultura da Grécia. Menandro, de sua parte, desejava a abolição das barreiras entre senhores e escravos, ideia avançada para a época.

No centro de suas peças há sempre o motivo amoroso: jovem rico que gosta de moça pobre, sem dote, descobrindo-se, no final, que ela é rica, com final feliz; moça pobre tem pretendente rico, mas ela ama o pobre e casa-se com ele; jovem sério, convencional, ama uma hetaira que depois se revela muito pudica e recatada. Há numerosas situações assim.

Não existe mais coro: abandonou-se o ritual, embora ainda haja máscaras, se bem que diferenciadas; já se verifica toda uma psicologia de máscaras. Também há tipologia de profissão ou de ordem psicológica; vinda da concepção de Teofrasto, vemos a feitura de máscaras de nariz arrebitado, para os indivíduos sensuais, de nariz aquilino, para os despudorados, e assim por diante. Nota-se a ausência do falo ritual e da obscenidade grosseira; ainda ocorrem violações nas peças, mas elas não são vistas, apenas mencionadas. Há mais moderação e a intriga é bem conduzida.

Essas peças têm influência de um núcleo comediógrafo famoso, de Siracusa, Sicília, de onde vieram as famosas farsas de Epicarmo. Eram farsas inspiradas na caricatura de tipos individuais, escritas em verso. Lá também era importante o mimo não literário, com base no teatro improvisado, ordenado em esquemas, mas já meio *happenning.* Na *Commedia dell'Arte* [século 16], dá-se o reflorescimento dessa origem remota do teatro siracusano, que é mimo,[44] também profano e sem origem ritual.

A partir do início do século 20, uma das raízes do teatro moderno passou a ser o mimo, querendo-se ultrapassar o teatro apenas literário. Em *Viúva, Porém Honesta*, texto de Nelson Rodrigues encenado por Líbero Rípoli Filho,[45] em José Celso Martinez Corrêa, em Maiakóvski, Vakhtangov, Meyerhold e Tairov, manifesta-se essa tendência. (Quanto a Vakhtangov, Meyerhold e Tairov, na Rússia, manifestaram-se, bem entendido, até serem abafados pelo stalinismo.)

No mimo antigo houve cenas realistas, rudes, caricaturais, na base de esquetes curtos, com palavrões, em torno de tipos fixos que penetraram a comédia em todos os tempos. Nesse teatro siracusano aparece o tipo da sogra, sempre muito querido pelos comediógrafos.

Por volta de 430 a.C., um autor siracusano, Sofron, fixou essas cenas, registrou-as literariamente. Platão adorava lê-las diariamente e divertia-se muito com isso. Sofron fixou-as no dialeto siracusano, mais hilariante do que o grego, mais rústico. Títulos de algumas comédias de Sofron: *O Pescador de Atum*, *O Pescador e o Camponês*, *Os Velhos*, *As Feiticeiras*.

A comédia siracusana não tem coro e é apresentada por jograis ambulantes, como também aconteceu na Idade Média. Os jograis andavam pelo país.

Semelhante a esse mimo, há a comédia atelana – Atela é um lugar próximo de Nápoles, na Campânia –, na qual surgem quatro tipos fixos, absorvidos depois pela *Commedia dell'Arte*:

Polichinelo, idiota, estúpido; Bucco (boca enorme, glutão), que é o Arlequim da *Commedia dell'Arte*; Gogo, parasita do rico; e Pappus (Pantaleone na *Commedia dell'Arte*), velho ingênuo, senil, ao qual inevitavelmente se apõem chifres. Outro tipo: Dossenus, mais tarde o famoso Dottore, sempre de preto, manuscrito à mão, corcunda esperto, caricatura do erudito e do filósofo.

Há forte cunho farsesco e grotesco, sempre por meio da pantomima – isto é, "tudo é mímica", como diz a palavra. O gesto tem total importância. Mas na comédia atelana o texto também é importante. A população da região fez da peça um jogo fixo, que Roma aproveitou para exibir; é um jogo muito circense. Característico dele é a caricatura tipificada. Há grande riqueza de tipos; podemos ver a galeria caricatural humana.

Para que esses tipos falem, aparecem com companheiros: o médico, por exemplo, acompanhado do doente; o adivinho, de alguém que busca conselhos etc. É o pequeno núcleo de um esquete.

No mimo o ator não usa máscara, porque há grande necessidade da expressão facial. Também trabalham mulheres. O obsceno se manifesta por meio da presença do elemento feminino. Em Roma [no século 2 a.C.], havia *ludus floralis* em honra à deusa da primavera e o povo exigia desnudamento total das artistas, senão protestava e jogava coisas no palco.

PLAUTO

Todos esses elementos entraram de outra forma em Plauto [244-184 a.C.], de quem restaram 21 peças das 130 que escreveu. Fundou a comédia literária romana, com elementos do mimo.

---

[44] Ver nota 2, p. 12.

[45] Essa montagem acabou se eternizando por uma crônica mordaz do próprio Nelson Rodrigues, "Eis o Fato Novo na Vida Brasileira: o Culto da Imaturidade", na qual deplora a releitura do "jovem diretor": "Tremi quando soube que seguia a mesma linha, exatamente, do José Celso. [...] o nosso Zé acha que só a plateia existe. Em suma: para ele e o Líbero o mistério teatral reduz-se a duzentas senhoras gordas comendo pipocas". Disponível em: <http://www.geocities.com/rcultural/cronicas/Rodrigues/cultodaimaturidade.html>. Acesso em: jan. 2009.

Há nessas comédias cunho de farsa acentuado e grande alegria, em piadas verbais. Já no prólogo, Plauto adverte o público para que se comporte e pague as entradas; expõe, também, o lado cômico da peça, o que denota falta de confiança na inteligência de seu público, que era, de fato, meio rude, popularesco.

Anfitrião é uma peça genial de Plauto, uma paródia aos deuses: Zeus transforma-se em homem, para seduzir a linda mulher do general Anfitrião, Alcmene. Visto assim, o termo "anfitrião" é meio irônico, porque, se hoje significa "hospedeiro", veio do general que hospeda, embora de maneira involuntária, de modo excessivamente benigno o ardoroso Zeus, que o trai.

Há 45 versões dessa peça, inclusive uma brasileira, de Guilherme Figueiredo, *Um Deus Dormiu lá em Casa*.[46] A versão de Giraudoux, [de 1929], é *Anfitrião 38*; houve mais sete, depois dela.[47] Há até óperas e operetas, entre elas uma fraca versão de Camões [século 16] e outras, geniais, do [seiscentista] Molière e [do romântico alemão] Kleist. Para sua peça, Kleist inspirou-se em Molière, que se inspirara em Plauto, que, por sua vez, trouxera a fonte original de Menandro.

O entrecho é o seguinte: Anfitrião está combatendo, defendendo Tebas. Volta para casa, acompanhado de seu servo, Sósia. A mulher recebe-o com naturalidade, como se o tivesse visto há pouco, o que o ofende. Ela, que passara uma noite muito intensa e surpreendente com Zeus, disfarçado de Anfitrião – noite talvez bem diferente das que tinha com o marido – não estranha a presença do general.

Com o servo repete-se a mesma proeza, pois Hermes tomara o lugar de Sósia, de onde vem a significação do termo. Há uma confusão de situações.

Na peça *Miles Gloriosus*, aparece o tipo famoso na comediografia, o do fanfarrão covarde, que finge grande coragem, para fugir apavorado à mínima menção de risco. É uma comicidade popular, rude, que agrada sempre.

Em *Aulularia*, título que significa "vaso de ouro", vemos o tipo do avarento, explorado depois magistralmente por Molière.

Nas peças de Plauto há os ladrões, fraudulentos, escravos espertos, proxenetas, um submundo quase [do nosso contemporâneo] Plínio Marcos; no entanto, eram peças representadas, antigamente, na escola, para aprender latim, esgrima e desembaraço no palco. Os religiosos que dirigiam as encenações diziam não haver motivo para restrição, uma vez que toda essa gama de acontecimentos, com tais ou quais versões, já constava da *Bíblia*. Nesse sentido, são muito mais liberais que as autoridades de nossa época, que restringem até *Georges Dandin*, de Molière, a menores de 18 anos, em Santo André.[48] Talvez tenhamos, por vezes, prevenções demasiadas.

---

[46] *Um Deus Dormiu lá em Casa* estreou em 13 de dezembro de 1949, no Teatro Copacabana. Segundo a *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*, "o espetáculo, êxito de crítica e de público, projeta os atores Tônia Carrero e Paulo Autran e consagra o autor Guilherme Figueiredo e o diretor Silveira Sampaio". Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=439. Acesso em jan. 2009.

[47] Referência à justificativa do título da peça francesa: Giraudoux teria contado 37 versões antes da dele.

[48] Referência à montagem inaugural em 1968 do Grupo Teatro da Cidade, de Santo André, formado por alunos da Escola de Arte Dramática oriundos do ABC paulista, dirigido por Heleny Guariba, com cenário de Flávio Império (que lhe valeu o Prêmio Governador do Estado). Nessa montagem estreou Antônio Petrin, que assumiria a direção do grupo após o assassinato de Guariba pelas forças de repressão.

TERÊNCIO

Terêncio [190-159 a.C.] é formalmente mais puro que Plauto; seu latim é mais culto, sua forma literária é boa. Era querido nas escolas. Foi escravo, no início da vida. Libertaram-no, mais tarde, depois de ter sido educado como liberto. Frequentava casas refinadas, era amigo de Cipião, o Africano. Foi à Grécia e, a partir de então, não se teve mais notícias dele. Muito moço, ainda, sua produção deixou de ser conhecida.

Temos seis comédias de Terêncio, com reflexos do mimo, porém depurados. Usa a figura do escravo manhoso, que trama a favor do senhor. De Menandro vem a figura sempre usada da virgem inocente, pobre, repentinamente revelada como moça de boa ascendência e revestida, então, de seus direitos. Surgem conflitos, mas há sempre solução feliz.

Os Adelphi é a história de dois irmãos desiguais: um, bondoso, educa o sobrinho liberalmente e vê crescer um ótimo rapaz; o outro, severo, educa também severamente um rapaz, que acaba se tornando um indivíduo mau. Teoria moderna, pós-freudiana.

Até os fins do século 19, mantiveram-se assim os temas, com variações, encaradas apenas como requintes de estruturas que analisamos: triângulo etc.

5

O TEATRO NA IDADE MÉDIA

O TEATRO NA IDADE MÉDIA

Como na Grécia, o teatro medieval começa com um rito religioso. Dessa vez, é o rito cristão da missa. A missa, por si só, é uma condensação simbólica dos principais acontecimentos do *Evangelho*, uma narração simbólica da vida, paixão e morte de Jesus.

Ampliando-a, surgiu o teatro medieval, que reduziu a vida de Jesus a um ritual denso. Iniciou-se com enfeites retóricos, acrescidos ao ritual anterior. A missa, com a alternância de vozes – a antífona [do canto gregoriano] – já tinha jogo dramático. Acrescentaram-se as vozes de anjos, mulheres, santos ao responsório. Ainda não é teatro, mas já há vida dialógica.

Foi no século 9, na Páscoa, que se adicionaram alguns tropos a certos trechos do *Evangelho de São Marcos*, dramatizando-se o encontro das Santas Mulheres na sepultura de Jesus. Isso foi feito em latim. Um anjo lhes pergunta aonde vão e elas respondem que procuram Jesus em seu sepulcro. O anjo lhes diz que ele ressuscitou e que elas devem partir, anunciando a boa nova. Esse é um dos primeiros trechos acrescentados.

Há um diálogo cantado que pode se tornar teatro – pode, porque para haver teatro deve haver *metamorfose*, o que não acontecia no oratório inicial. Para que haja teatro é preciso gesto, representação. Mas já aparecem rubricas, indicando que as mulheres têm de ser expressivas, cantando, ora tristes, ora jubilosas. Pouco a pouco, os clérigos começam a "tornar-se" as Santas Mulheres.

Rubricas indicam ainda que as mulheres devem ficar trêmulas ou gemer. Depois estende-se o diálogo, incluem-se outras falas, adiciona-se o elemento vocal-gestual, jubiloso, surgindo elementos cênicos, portanto, e dando-se a metamorfose teatral. Surge pouco a pouco o elemento teatral do rito. O ritual, às vezes, como a missa, é encenado e tem elementos de grande poder visual. Na paráfrase das Santas Mulheres já há metamorfose e representação, essenciais para a configuração teatral. Os clérigos aparecem transformados em anjos e nas Santas Mulheres.

A Igreja pediu, com o correr do tempo, que a representação fosse deslocada *para fora do templo*, em frente a ele; bem mais tarde, foi para a praça pública. As peças seriam muito usadas como catequização. Do século 9 ao 11 acentuaram-se, cada vez mais, o cunho gestual e o movimento, fundamentais para o teatro. Em certa fase passou a haver maior inserção [textual] na cena do mercado. As Santas Mulheres começaram a comprar cosméticos para embalsamar Jesus. Elas encontram o *mercator*, que oferece cosméticos por preços altos demais, e as mulheres pechincham. Nota-se, portanto, que o desenvolvimento dado a essa cena foi bem grande.

Enquanto as mulheres pechincham com o mercador, a *mercatrix*, sua mulher, aproveita para enganá-lo com um rapaz, escondida atrás do balcão. Infiltra-se aqui um elemento cômico na peça sacra. Claro que a Igreja não poderia permitir mais a representação no interior do templo.

De um total de 1.331 versos, a cena do mercado toma 900, mais do que a chegada à sepultura, finalidade primordial da peça. Vê-se como há no cerne do teatro um elemento que se choca com a sacralidade, porque teatro é vida e movimento, e o ritual sacro afasta-se disso. Acrescenta-se também a figura do médico charlatão, que pretende vender remédios às mulheres.

O texto inicial, de quatro linhas, acaba se desenvolvendo a ponto de atingir, por vezes, 1.500 linhas. Vê-se como o elemento teatral sobrepõe-se fortemente ao sacro.

A peça também tem forte elemento narrativo ou épico, com a presença de comentaristas. Há um cunho mais narrativo que dramático; às vezes não são as personagens que falam, e sim o narrador, que comenta as passagens. É o que Brecht faria muito mais tarde [em meados do século 20].

A essa altura, podemos aprender a distinguir entre o elemento dramático e o narrativo. No dramático, os atores se transformam totalmente na personagem, para fazer parecer que a ação está ocorrendo naquele momento, isto é, o dramático tem caráter de plena atualidade, ocorre *aqui e agora*. Ele se origina no ritual, no sentido do ritual, que é a revivescência do que aconteceu. No ritual, Dionísio está entre nós, martirizado pelos gigantes – como no ritual do candomblé, quando a história dos orixás é encenada de novo, acontecendo outra vez. *O tempo mítico é um tempo circular; tudo acontece de novo; o tempo original é restabelecido, retorna.*

Os crentes se encontram na origem do tempo, os deuses estão presentes. A forma verbal do drama é a voz do *presente*; a do épico é ou costuma ser o *passado*. No romance – épico, narrativo, uma estrutura literária na qual é difícil a representação do acontecimento aqui e agora – vemos que a forma verbal do tempo é pretérita. No épico há a evocação do que sucedeu, por meio do narrador, como nos oratórios de Bach [1685-1750].[49]

No teatro medieval a dramatização foi crescente e também foi cada vez maior a inclusão de elementos narrativos, com comentários cantados, lírico-épicos, cantados – como em Paul Claudel [1868-1955], escritor e dramaturgo católico moderno, ou em nosso Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida* [1957]).

Uma curiosidade do drama medieval: a narrativa usada como pano de fundo, de onde se destacavam as personagens, encarnando papéis, quase todos de cunho ilustrativo. O drama *ilustra* o texto cantado pelo evangelista, como nos oratórios de Bach: as cenas ilustram o drama. São uma espécie de iluminuras acentuadas.

Desde o início, o drama litúrgico torna-se semilitúrgico, representado fora da igreja, embora ainda colado a ela. Acentua-se o aspecto dramático e o narrativo é reduzido. O drama era representado geralmente nas línguas nacionais dos países, e enfatizavam-se os elementos dramáticos.

O caráter era sempre narrativo, munido do aparato cênico cantado, instrumental. Era espetáculo realizado por leigos, não profissionais, da mesma classe dos espectadores, e as peças giravam em torno de elementos rituais da Páscoa – paixão, morte e ressurreição de Jesus –, bem como de elementos natalinos, representando-se presépios ampliados. A vida de Jesus, na íntegra, também era usada, passando por várias "estações", isto é, por suas fases mais importantes.

O *drama de estações* foi muito utilizado [um século depois] pelos expressionistas, quando eram focalizados momentos importantes da vida de pessoas dignas de nota.

MISTÉRIOS E OUTROS GÊNEROS TEATRAIS

No fim da Idade Média surgiu o *mistério*, apartado da Igreja e às vezes combatido por ela. Girava em torno de assuntos religiosos, mas mostrava elementos cômicos e até obscenos. A vida de Jesus era o tema, com a inclusão de aspectos estranhos. Às vezes a Igreja concordava, emprestava joias, apoiava a representação; em outras épocas, não.

Eram espetáculos que congregavam toda a cidade para sua realização. Os tecelões faziam os trajes, os carpinteiros executavam a carpintaria, todas as guildas (corporações de artesãos) contribuíam. A cidade inteira se movimentava e reunia em torno do espetáculo. As representações duravam às vezes dois dias, e houve mistérios com 30 dias de representação, obedecendo a horários: das 9 às 12, das 2 às 6 ou 7 horas. Conforme o tamanho do texto, os dois dias previstos poderiam prolongar-se em 15 ou 30.

---

[49] [O oratório é uma composição dramática, para vozes e instrumentos, geralmente empregando textos bíblicos; quase uma espécie de ópera barroca, não encenada.]

Usava-se um método de representação bisado por Augusto Boal no Teatro de Arena, ou seja, o mesmo papel sendo feito por vários atores.[50] Na Idade Média, isso se devia ao fato de ninguém suportar trabalhar durante tanto tempo nem em representações tão violentas. O elemento violento do teatro fazia às vezes os atores saírem feridos. Houve até, por excesso de realismo, a morte de um ator que representava Jesus. Na Alemanha, Suíça, Escandinávia, Inglaterra, essa violência era comum.

O mistério já independia da liturgia. A visão humana era representada num amplo contexto cósmico. A história principiava com Adão, seguindo-se as histórias dos patriarcas do *Velho Testamento*, até o Juízo Final. Justificava-se a duração de até 20 dias, às vezes.

Havia mistérios famosos; a célebre *Paixão* de Arnoul Gréban, muito lírica, intitulada *Le Mystère de la Passion*, data de 1450. Tem 34.574 versos, levava quatro dias para ser representada. Hoje já se tentou realizá-la e, por mais que se faça e se cante, por mais lenta que seja a forma de representar, levou-se no máximo dois dias. Concluímos, portanto, que *o ritmo da fala aumenta com o decorrer do tempo* e dos séculos. Na época, falava-se mais devagar. Verificamos isso lembrando-nos da fala do homem da roça, que é mais lenta. Nas metrópoles, cujo ritmo de vida é mais intenso, fala-se mais rapidamente.

A Paixão de Frankfurt também foi famosa. *Le Mystère de la Passion* de Valenciene data de 1547 e a representação durava 25 dias.

---

[50] Ver nota 17, p. 40.

La Passion de Arras tem como autores Eustache e Mercadé. Por vezes nem se conhece o nome do autor, apenas da cidade. Não se cuidava, na ocasião, de registrar sempre os nomes de autores e artistas.

Além do mistério, longo, extenso, há outros tipos de peças: lamentações de Maria, natividades, autos de Reis, de Natal, milagres – estes últimos, peças que giravam em torno de santos, particularmente da Virgem Maria. *Rapprezentazione sacra*, na Itália, tinham grande esplendor. Os pintores máximos da época embelezavam as decorações.

As peças medievais eram sempre representadas em plena praça central. Só em 1402, em Paris, apareceu o primeiro teatro fixo.

Em meados do século 15 surgiu um novo tipo de peça, muito importante: a *moralidade*, com personificações alegóricas de virtudes e vícios, que lutavam pela alma do homem – a bondade contra a volúpia e coisas semelhantes. O homem geralmente postava-se diante da porta, enquanto principiava a luta entre suas qualidades e seus defeitos, para se ver para onde ele iria, depois de morto.

Gil Vicente [1465-1536] explorou bem esse tipo de peça; talvez seja o mais famoso dos dramaturgos, nesse sentido, embora haja uma peça inglesa do gênero muito famosa: *The Moral Play of Everyman* [Moralidade do Homem Comum]. O homem que morre lamenta-se diante do tribunal e chama, em seu socorro, seus bons feitos, não muito numerosos. No fim, é salvo por suas boas obras, embora sejam poucas.

Quando o protestantismo se impôs na Europa, o homem era salvo, no fim, não pelas boas obras, mas por sua fé. A peça sofria variações decorrentes da maneira de pensar, dependendo do local aonde fosse levada.

Jedermann, escrita modernamente por Hugo von Hofmannsthal [1874-1929], foi levada até mesmo ao Festival de Salzburgo, famoso também pela música. Foi apresentada numa linda encenação de

Max Reinhardt [em 1911], um belíssimo espetáculo, ao ar livre.

Mais barroco, quase pós-medieval, é o evento das festas de *Corpus Christi*. Tem seu clímax nos *autos sacramentales*. É um tipo de teatro curioso, ligado a uma procissão.

Foi organizado logo depois de Urbano 4º ordenar uma procissão que exaltasse a redenção humana por meio do sacrifício de Jesus. Eram quadros vivos, ilustrativos, dispostos em pequenos palcos, no percurso da procissão; os fiéis detinham-se diante deles. Um comentador explicava a cena, durante o tempo em que os espectadores estavam parados. A procissão movimentava-se, portanto, bem lentamente, através da cidade. Era uma ilustração dos elementos anteriores e posteriores à Paixão. A Paixão era encenada de fato, vivamente, longamente, com detalhes.

Essa foi uma época teatral magnífica, de festas deslumbrantes para o povo inteiro, que, naquele tempo, não dispunha de televisão e cinema para concentrar suas angústias e distrações. As festas também eram situações nas quais o povo via-se exaltado, de certa maneira, já que toda uma cidade trabalhava unida para uma festa que, mesmo financeiramente, era bem pesada. Nesse aspecto, assemelhavam-se às escolas de samba, cujos adeptos sacrificam-se em prol do desfile; havia também competição com outras cidades.

O teatro medieval não tinha senso da História, não fazia reconstrução de trajes. As personagens bíblicas, nas representações, vestiam-se tal como os cidadãos medievais. E eram usados muitos recursos óticos e auditivos, num espetáculo audiovisual em que se viam fogo, fumaça e terremotos. A boca do inferno soltava labaredas e fumo e apareciam diabinhos que se misturavam ao público, como em *Roda Viva*.[51]

---

[51] Ver nota 9, p. 27.

Enquanto os demais atores eram simples cidadãos, os diabinhos eram acrobatas profissionais – os cidadãos não queriam ser confundidos com diabos, já que na época a identificação entre ator e personagem era muito mais intensa. Esses acrobatas ambulantes eram contratados; pulavam, beliscavam o público, meio que monopolizando o espetáculo, provocando, às vezes, mais simpatia que os anjos.

Elementos audiovisuais acentuavam o realismo. O sangue de Jesus de fato gotejava, sem ser representado por gesticulação simbólica, como hoje. No ato do enforcamento, as entranhas de Judas, anteriormente preparadas com vísceras de animais, por dentro da roupa, vazavam. Da boca saía-lhe um pássaro negro, simbolizando a alma. Um aparelho lançava-o diretamente da árvore para o inferno, com violência. E o ingênuo público estarrecia-se com o que via.

Além dos diabinhos, não havia outros atores profissionais, muito menos a presença das mulheres, que só começaram a participar no final da Idade Média, representando a Virgem Maria. O resto dos papéis, mesmo o das Santas Mulheres, era feito por homens.

É preciso destacar o caráter épico – ou narrativo – das peças. O dramático, como vimos, só coloca no palco o essencial, de maneira concisa. E a Idade Média queria não a concisão, mas a narrativa de toda a vida de Jesus e sua Paixão – ao contrário da Grécia, que escolhia um momento da ação e fazia a retrospectiva no diálogo, em que se expunha o passado.

Alguns críticos acham que essa ausência de limitação é uma falha do teatro épico. Não devemos pensar que toda e qualquer coisa era importante para o homem medieval; a importância, no caso, devia-se ao fato de se tratar da vida de Jesus. Perdia-se em detalhes, sem omissões. As peças manifestavam desprezo pela "unidade de tempo e ação" de Aristóteles, uma vez que se considerava a vida individual cíclica.

Gustave Cohen, a maior autoridade do teatro medieval,[52] criticou violentamente o grande número de episódios; mas ele parte de um ponto de vista classicista, como costumam fazer os franceses.

No teatro de Shakespeare [em meados do século 16 e início do 17] reflete-se outra característica medieval: fusão do elevado com o popular, do rude com o sublime. Para o gosto clássico, na tragédia deveria ser focalizada apenas a classe mais alta da sociedade, enquanto a comédia focalizava a classe média e a farsa, a classe baixa, até mesmo com palavrões. Mas o teatro medieval, baseado no cristianismo, não fazia essa separação rigorosa do classicismo. Havia mistura de todos os estilos e tipos humanos. O teatro medieval não se dirigia a uma classe requintada, e sim ao povo inteiro, e era didático, tinha um sentido de ensinamento religioso. Na mistura de estilos, nota-se uma ampliação social, comparativamente ao teatro grego. Abre-se um mundo mais vasto, não se observando a unidade tempo-lugar.

Essa amplitude abrangia o universo e todas as classes populares, o que correspondia à visão cristã, para a qual tudo é história sagrada e tudo o que há no universo liga-se à história sagrada e ao plano divino – como em Paul Claudel, o dramaturgo católico moderno, que apresenta tudo ligado a tudo, nada é omitido. Não importa que tenham decorrido séculos a partir da ação, tudo é história sagrada; os lugares são muitos, mas, no fundo, há apenas céu, terra, inferno, que constituem o universo de Deus.

PALCO MEDIEVAL

Entre outros formatos, o teatro medieval apresentava o palco simultâneo. Também havia o palco constituído por carros, muito usado na Inglaterra. Era aberto de um lado; cinco ou seis carros iam abrindo seus palcos e avançavam. Era um palco que andava, diante de um público estático, ao contrário da procissão de quadros vivos.

O palco simultâneo passou a ser usado a partir do século 12 até Corneille; durante 400 anos, portanto. Lado a lado, sem cortina, estão os vários cenários; quando o público chega, já vê casas montadas etc. A plateia vai seguindo os atores, à medida que eles mudam de cenário; enquanto se locomovem, o público também anda e o cenário permanece estático, um cenário ao lado do outro, como no começo do espetáculo. As casinhas montadas chamam-se "mansões"; ficam sobre estrados, separados do público por uma pequena barreira.

Também se veem uma cadeia, o túmulo de Jesus, o trono de Pilatos, elementos prontos para a encenação do entrecho. As personagens se deslocam, os atores também. Os atores que não trabalham numa cena permanecem visíveis, descansando. [Um autor do século 20 como] Brecht, que também fez isso, *aprendeu muito com o teatro medieval.*

O auto de Natal de Rouen [na França] teve 22 lugares montados no palco, entre paraíso e inferno, que ficavam, respectivamente, na extrema direita e na extrema esquerda. Havia peças até com 70 mansões. O "descer da cortina" era simbólico; um coro comentava a cena passada ou pedia silêncio ao público, enquanto se passava de uma mansão para outra. Maquinaria engenhosa fazia anjos descerem do céu e armava alçapões para demônios.

Nas alturas, anjos e demônios lutavam. Viam-se tempestades e ondas revoltas. Bonecos eram postos para sofrer torturas, em lugar das personagens. [Mais tarde], no teatro barroco, Jezebel era um boneco recheado com carne crua, para ser dilacerado pelos cães.

O teatro medieval executou um movimento vertical, do ínfimo ao celeste e vice-versa: anjos combatendo no alto, o Espírito Santo descendo em luz e pecadores abatendo-se no inferno.

---

[52] [Ver, entre outros livros do medievalista, *Histoire de la Mise en Scène Dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Âge* (1906).]

O palco simultâneo exprime bem a visão teocêntrica medieval. O teatro grego foi teocêntrico apenas no início, com o homem vendo-se a partir de Deus. No século 5 dá-se a dissolução teocêntrica grega, com o novo antropocentrismo [que será comentado no próximo capítulo]. O teatro medieval corresponde à visão teocêntrica, já que o teocentrismo é uma concepção prefigurada na mente divina, na qual não há processo humano de medir o tempo, e sim uma sucessão temporal. Só o homem, um ser frágil, precisa organizar o tempo.

Santo Agostinho [350-430 d.C.] ensina que a temporalidade sucessiva é aparência humana, irreal; o real é a atemporalidade, quando a origem coincide com os últimos tempos. Adão coincide com o Juízo Final. O *Jeu d'Adam* medieval é uma peça na qual Adão está se afligindo por seu pecado, mas, por meio de comunicação com a mente divina, sabe que será salvo pelo sacrifício de Jesus. Comunicando-se com Deus, já conhece o fim: atenua-se o elemento dramático e acentua-se o narrativo. Na peça, Adão já conhece os tempos últimos, escatológicos. Observa-se um elemento típico do teatro épico em geral: há dois horizontes: o de Adão – horizonte do ser humano e de seu drama – e o do narrador – que sabe que será salvo. Adão é duas personagens, pois também é narrador.

Vemos esse recurso retomado em Brecht. Há o horizonte pequeno, das personagens, e o grande, do autor, que conhece tudo, é onisciente. O ator, de sua parte, distancia-se, critica a personagem.

O palco simultâneo mostra não a aparência, mas a essência, tal como vista pela mente divina. [No século 18], Kant também achava que a sucessão temporal é só aparência, uma forma de organizarmos os acontecimentos. Nisso, ele se assemelha a Santo Agostinho.

Não houve propriamente tragédia no teatro medieval, já que era um mundo bem organizado, segundo o plano divino. Não poderiam surgir conflitos insolúveis. Era uma visão demasiadamente explicada ou, quando difícil de entender, considerada como insondável para nossa pequena mente, mas inteligível no plano divino. Tudo se coadunava com a ordem completa do universo, e o mal existia para realçar o bem. Havia uma perda do peso do mal dos gregos – o que se vê depois em Shakespeare. Até a queda no inferno encontrava justificativa e explicação. E mesmo Jesus não é uma figura trágica: um deus não é trágico como figura.

Põe-se um problema curioso: o teatro grego tem tragédia, embora, em Ésquilo, procure-se explicar o mal para justificar a divindade. Mas os deuses não são nem oniscientes nem extremamente bondosos, como no cristianismo. Um deus cuja mente divina é todo-poderosa, planejada, não é propício a tragédias. Nem na dramaturgia espanhola de Lope de Vega [1562-1635] e Calderón [1600-81], produziram-se tragédias. Precisaria haver uma rachadura nessa concepção do mundo, um choque de valores. No Renascimento, com valores novos entrechocando-se com o medievalismo, houve Shakespeare.

Num mundo totalmente organizado, como o medieval – ou totalmente desorganizado, como o nosso –, em geral não surge a tragédia. Atualmente, nenhum valor se sustenta como absoluto; portanto, não há uma tendência para a tragédia.

Vimos que o palco simultâneo, com seus *décors* postos lado a lado, reflete uma visão da intemporalidade da mente divina, que conhece começo, meio e fim de tudo. Exprime a concepção cristã de intemporalidade. Deus está fora do tempo, é eterno, não porque não tenha fim, mas por ser exterior ao tempo. Modernamente também há a tendência de usar uma espécie de palco simultâneo; em *A Escada*, de Jorge Andrade, vemos quartos, salas e escada, um casal fala num quarto, dali a pouco um conversa em outro, encontram-se depois na escada.[53] Claro que cada um fala por sua vez, ou seria impossível ouvir, se bem que em peças de Ionesco [1912-94] várias personagens falam a um só tempo e não se entende nada – aliás, a intenção é essa.

[O búlgaro] Ferdinand Bruckner [1891-1958] mostra numa peça[54] um prédio de apartamentos; cada um se ilumina por sua vez; atores falam, vidas se cruzam, lado a lado, mas sem interpenetrar-se. Aqui o palco simultâneo tem expressão diferente da que tinha na Idade Média, já que tenta exprimir a simultaneidade da população, a enorme massa de acontecimentos que ocorrem paralelamente.

O mesmo Bruckner mostrou ainda, em outra peça,[55] Isabel da Inglaterra e os reis espanhóis tramando a vida de suas nações. Uma parte do palco figurava a corte inglesa, austera, puritana; a outra, a corte espanhola, barroca, exuberante. Vê-se como o destino da população é tramado, sem participação alguma das camadas inferiores. Aliás, nessa peça a exuberante decoração do barroco espanhol chamava muito a atenção, a ponto de um crítico ter dito que, se na peça os ingleses ganham politicamente, perdem do ponto de vista estético, pela beleza da decoração espanhola.

Hoje em dia o palco simultâneo é frequentemente usado.

Paul Claudel o utiliza porque sua visão católica, seu ponto de vista, é quase medieval. O palco italiano, tradicional, que vemos em nosso Teatro Municipal, está em franca decadência. O palco que encontramos no Teatro Galpão, do Ruth Escobar, é elisabetano: não há teto nem caixa de palco; este avança para dentro da plateia.

---

[53] Referência à montagem de *A Escada*, de Jorge Andrade, no TBC, com direção de Flávio Rangel, em 1961.

[54] Referência a *Males da Juventude*, na montagem de Alberto d'Aversa em 1961, no Novo Teatro, em parceria com o Ruth Escobar.

[55] *Elisabeth von England*, de 1930.

6

TEATRO RENASCENTISTA E TEATRO ELISABETANO:

SHAKESPEARE

TEATRO RENASCENTISTA E TEATRO ELISABETANO: SHAKESPEARE

O grego e o medieval são, em essência, teatros pré-ilusionistas, isto é, não querem produzir plena realidade. Dão forte estilização às figuras, empregam grande tipificação, assumindo certa convencionalidade. Hoje temos um teatro neoconvencional, que também não cria muita ilusão de realidade.

No teatro grego, a frequente interrupção do coro, cantando, não propicia ilusões realistas. A ópera, toda musical, pode criar ilusão, pois desde o início é constituída por música; uma continuidade de estilo convence o espectador da verossimilhança. No teatro grego há elementos que impedem realismo e ilusão, como a máscara. Quando um ator põe uma máscara trágica, vê-se logo que seu destino é trágico e também que ele é uma pessoa teatral, faz parte de um ritual.

O teatro medieval também contém elementos que impedem a ilusão; mesmo sua movimentação é meio litúrgica; não há nada do gesto cênico rápido para significar grande paixão ou grande raiva, tudo mantém-se meio litúrgico. Da mesma forma, as vozes, altas, lentas, quase de ladainha, cantadas ao ar livre, não propiciam grande ilusionismo.

A máscara grega é uma espécie de palco simultâneo. Ela fixa, de antemão, o caráter do sujeito; quando este coloca a máscara trágica, já conhecemos o destino da personagem que representa. Ao vermos as "mansões" medievais expostas, não há surpresa proveniente da ação. Tanto os espectadores gregos como os medievais conheciam o entrecho das peças: os gregos conheciam os mitos; os medievais, a religião. Conheciam também o desenrolar e não havia

o fator-surpresa. Hoje, diferentemente, há surpresa, não existe indicação de ação total no palco.

Os teatros grego e medieval, *ambos de raiz litúrgica*, tinham personagens típicas, sem ilusionismo realista. E a representação efetuava-se como se fosse uma festa, o que podia perfeitamente deixar o ilusionismo de lado. Não se precisava de realismo para prender a atenção do público. A *Poética* de Aristóteles, um século depois dos grandes dramaturgos, já propõe ilusionismo [mimese], pois nesse tempo se perdera o sentido de ritual. O público precisava ficar preso, hipnotizado, sugestionado pelas cenas, para ter interesse em segui-las.

A partir do Renascimento, Aristóteles torna-se uma força avassaladora, ao passo que no medievo não era conhecido, ou melhor, tinha sido esquecido. Na Idade Média, ele foi importante como filósofo metafísico, apenas, e não para o teatro. Já no Renascimento, Aristóteles foi adotado. (Só o teatro elisabetano não o adotou em essência.) Vê-se na Renascença uma tendência cada vez maior para aceitar Aristóteles, já que as peças perderam o cunho religioso. Começou a haver mais psicologização, personagens cada vez mais diferenciadas.

A partir do Renascimento, o teatro separou-se da raiz ritual e festiva, acentuando-se o cunho estético. Criou-se uma variedade de tipos de peças: a começar pelas *moralidades*, citadas anteriormente, passando pelo teatro humanista, de cunho didático. Também havia teatro escolar, em latim, no qual os aristocratas aprendiam a movimentar-se, a andar; era um teatro amador, que incluía o teatro jesuíta e foi muito importante, pois nele a jovem aristocracia aprendia esgrima, coreografia, canto, de modo análogo ao que se aprende hoje nas escolas de arte dramática.

Havia teatros de colégios, nos quais se apresentavam peças, às vezes com tendência para a obscenidade, mas até Lutero, que propôs a Reforma da Igreja [no início do século 16], por julgá-la muito devassa, era a favor de os colegiais representarem peças de Plauto e Terêncio, autores bem ousados. Nada tinha contra meninos de 15 anos representarem essas peças, dizendo que os fatos naturais da vida não deveriam ser ocultados.

Lembrando a atual crise da censura, que se enfurece contra a obscenidade, o caso é curioso.

SÊNECA

Nesse contexto, vale ainda lembrar o teatro clássico, muito policiado, rigoroso e sisudo, mas representado numa corte que tinha excessos de imoralidade de toda ordem. O teatro de Sêneca [4 a.C.-65 d.C.] exerceu muita influência.

Sêneca foi professor de Nero, estoico; suicidou-se cortando os pulsos no banho, hábito muito difundido entre os estoicos. Pensador e dramaturgo, nasceu em Córdoba, na Espanha, e influenciou muito os dramas elisabetanos.[56] Suas peças que aproveitam a temática grega são: *Medeia, As Troianas, Fedra, Agamênon* e *Édipo*. Tem cenas sangrentas, que não existiam no teatro grego; na Grécia, os assassinos não trucidavam ninguém no palco. Havia um carrinho no qual os "cadáveres" eram trazidos, para mostrar que tinham morrido mesmo. Os romanos, sim, eram bem mais sangrentos no palco. Sêneca mostrava assassínios sanguinolentos, cenas mórbidas, sádicas. Inspirou os elisabetanos Marlowe e Shakespeare. É meio bombástico; diz-se dele ser "barroco romano".

Um conhecedor afirma que "Sêneca era suficientemente próximo da exuberância da Renascença para impressionar os renascentistas como modelo e era suficientemente clássico, quando tomado como modelo, para impor-lhes um sadio senso de estrutura e de estilo".

ANTROPOCENTRISMO E RELATIVISMO NO PALCO RENASCENTISTA

O Renascimento, comparado à Idade Média, representa uma fase de passagem da visão teocêntrica para a visão antropocêntrica da idade moderna. A partir do século 14, vê-se lenta modificação rumo a uma visão cada vez mais antropocêntrica, colocando-se o homem como centro de tudo. Essa visão estabelece-se juntamente com a ascensão da burguesia, que possui, ela mesma, uma visão profana e também antropocêntrica. A burguesia impõe-se aos poucos, com sua visão realista do mundo.

Nessa época, prevalece a *perspectiva pictórica, tentativa de conquistar a realidade do mundo por meios pictóricos*. O medievo não conhece o espaço tridimensional; não sabe representá-lo nem o propõe. Só com a ilusão da tridimensionalidade na tela se conquista a materialidade dos fenômenos.

A matéria está ligada à extensão no espaço. Nossa consciência não produz uma imagem tridimensional; a imagem que fazemos de um prédio não tem extensão. A perspectiva é um recurso para conferir realidade e materialidade – um recurso concebido pelo senso comum, que ensina que o mundo é extenso. Isso se deve, porém, a uma profunda transformação na visão do mundo.

Na época sofista, com seu materialismo, criou-se também, curiosamente, um *arremedo de perspectiva*, resultado de uma visão antropocêntrica, oposta à visão grega teocêntrica, imediatamente anterior.

---

[56] [A publicação em inglês das *Ten Tragedies* de Sêneca, em 1581, foi um fator importante na evolução do drama elisabetano, que toma daí, para além do registro retórico e do tratamento de cenas violentas, a divisão das peças em cinco atos.]

Hoje a perspectiva desapareceu de novo, não por razões religiosas, mas por outros motivos, que o tempo não permite que abordemos aqui.

Além da lenta composição do antropocentrismo, há a lenta destruição da cosmologia antiga. De acordo com esta, a Terra ficava no centro, com a lua e as estrelas à volta, todos fixados em esferas empurradas por anjos, que se ocupavam dessa tarefa. Era o sistema de Ptolomeu, muito complexo em sua formação e que Copérnico destruiu [em meados do século 16]. Pelo sistema copernicano, a Terra passou a ser um astro entre outros, não mais o centro de todos. Também nesse terreno surge certo perspectivismo, exposto por Giordano Bruno [1548-1600], segundo o qual "qualquer lugar em que eu me encontre é o centro, para mim".

Não se pode mais conceber a Terra como uma totalidade. Se eu estivesse em Marte, seria o mesmo homem, mas teria outros pontos de observação. O horizonte se refaz e muda conforme o lugar de onde é observado. Nisso tudo, nesse perspectivismo, há um relativismo que chega a preceder Einstein [com sua teoria da relatividade, de 1916].

Se a Terra se desloca, eu não tenho mais fixidez de perspectiva. O próprio movimento dura certo tempo e até o tempo passa a ser relativo. A nova perspectiva dá uma projeção do mundo por meio da consciência individual. Já os medievais viam tudo ontologicamente, a partir da visão divina. Pela visão nova, constroem-se até os pontos de fuga de uma perspectiva; vindas de um centro, surgem numerosas novas perspectivas.

Protágoras [c. 490-421 a.C.], sofista, diz que "o homem é a medida de todas as coisas", ou seja, *cada indivíduo* é a medida de todas as coisas. Segundo os interesses e a classe a que ele pertence, há a relativização de tudo, o que vale para a pintura e para os valores morais, bem como para o problema de espaço nas artes plásticas.

Quando cada consciência é o centro do mundo, até os valores morais tendem a deixar de ser objetivos, a subjetivizar-se. Chega-se a um ceticismo total quanto a verdades e normas absolutas. O mundo do além cede terreno à imanência, ao *hic et nunc* (aqui e agora). O céu cede espaço à terra, a visão torna-se cada vez mais profana.

O palco simultâneo [da Idade Média] exprimia a vida atemporal; cede terreno [na Renascença] às novas ideias cênicas, que querem dar uma visão radical de nosso mundo temporal, marcado pela sucessividade: as coisas não acontecem mais simultaneamente, e sim de modo sucessivo. Não se sabe qual será a próxima cena. Aparece a tensão da sucessão temporal.

O palco simultâneo é como que um imenso afresco, um mural, sem profundidade plástica ou psicológica: os eventos são narrados sem perspectiva nem psicologia. São personagens silhuetadas, não diferenciadas nem tridimensionais. Os seres humanos estão mergulhados no mundo imenso da narração bíblica, como esculturas nos nichos das catedrais. A escultura só sai do nicho a partir do Renascimento, quando a estátua individualiza-se, destaca-se, aclara-se. O indivíduo é a conquista do Renascimento.

Aparece pela primeira vez o problema da solidão; quando o homem se destaca do resto, quando se liberta, vai sentindo uma solidão cada vez maior e surge o problema da comunicação.

A primeira personagem completamente moderna, um homem só, é Hamlet. "O mundo está fora dos gonzos (*out of joint*)";[57] com isso, Hamlet – aliás, Shakespeare – exprimiu bem a transformação pela qual os valores passavam: era uma transição que não se apoiava em valores fixos.

---

[57] [A frase em Shakespeare é: "*the time is out of joint*". A rigor: "o tempo está fora dos gonzos".]

O teatro medieval tem o homem como parte do universo. O novo palco italiano dá conta da nova visão: uma caixa de palco [a "caixa preta", ou "caixa cênica"], com suas próprias luzes, a certa distância da plateia, já separada do palco. O *décor* insiste em ser tridimensional e, portanto, o palco precisa ficar longe, para criar ilusão, mesmo quanto aos atores e personagens. De longe, o ator desaparece e a personagem cria relevo.

Surge a cortina, o que significa que há um mundo diferente, que ali está um mundo à parte, mágico.

Em *Roda Viva*[58] há a passarela, que elimina totalmente a possibilidade de ilusão – como no teatro japonês, que também usa passarela. O uso desta é completamente contrário ao palco italiano.

O teatro fica numa sala, não mais na praça, e às escuras, com o espectador vendo o palco claro. Essa escuridão e a cena clara criam um efeito de magia, de ilusionismo. O palco tem a própria luz, diferente da nossa: são dois locais diversos.

A partir do século 16, frisam-se os elementos de perspectiva cênica: há palcos colocados a grande distância da plateia – palcos, eles próprios, grandes. Os atores aparecem como seres isolados, solitários. As personagens começam a interessar como tais, são mais psicologizadas. Há dramaticidade nas suas vivências psíquicas, como em Racine, grande psicólogo, não no sentido psicanalítico atual, mas um conhecedor profundo, principalmente da psique feminina. Vê a mulher com muita lucidez.

O palco elisabetano é intermediário entre o simultâneo e o italiano. Ele avança para dentro da plateia; o público cerca três lados do palco e os atores se situam à frente da cena. O espetáculo processa-se ao ar livre. Não há cortina, quase não há cenografia. Pode haver uma cortina que separe o fundo do palco; assim, quando é aberta, vê-se nova cena, nova decoração, outro ambiente em que se passam acontecimentos diferentes.

No palco elisabetano há ainda o balcão, como o de *Romeu e Julieta*, que permite um terceiro plano vertical. Portanto, no teatro elisabetano os três planos se sucedem; e há cenas que variam de lugar, como em *Macbeth*: uma cena pode desenrolar-se na sala e a ação passar, a seguir, para outro lugar. Anteriormente, não se conhecia essa sucessão de lugares.

Os lugares não são predeterminados, os planos se sucedem num *tempo irrecuperável*. A ação é temporal e atual, não é reflexo ou episódio; passa-se diante de nós, como que pela primeira vez; não há referências à *Bíblia* nem a nenhum mito.

Até em peças históricas Shakespeare manipula a história livremente; tudo parece acontecer diante de nós, pela primeira vez. Não estamos num mundo explicável e ordenado. Nas grandes tragédias parece que tudo se passa a partir da consciência conturbada dos heróis. Cada peça nos introduz em outro mundo, nesse tipo de teatro. Em *Hamlet*, o mundo é hamletiano, peculiar àquela peça e àquele herói.

Efetua-se uma deformação quase expressionista, já que o expressionismo projeta o mundo a partir da mente do herói. Shakespeare dá a impressão de que o mundo é visto assim, a partir da consciência dos heróis. É uma relativização, pois a consciência é considerada central e o mundo é visto em perspectiva, a partir dela.

SHAKESPEARE: UM NOVO EXPRESSIONISMO

Tem início em Shakespeare um processo no qual aflora o expressionismo. Cada peça dá-nos um mundo novo, com outra atmosfera, com horizontes novos. Não há a moldura estável, característica da cosmologia medieval. As peças da época revelam que os valores estáveis estão perdidos. Mas não são puramente aristotélicas, contêm elementos medievais.

---

[58] Ver nota 9, p. 27.

A mistura das camadas do povo, como na alta comédia de Shakespeare *Medida Por Medida*, focaliza uma aristocracia falando um inglês límpido e também pessoas das camadas mais baixas usando terríveis palavrões. É um resquício medieval, essa mistura popular-burguês-aristocrata, com suas camadas linguísticas características.

O teatro à italiana tinha classes separadas: frisas, balcões, galerias. Vemos o tipo oposto de teatro em São Paulo no Ruth Escobar, por exemplo – mais elisabetano, mais democrático, onde o público é uma massa global de espectadores. O teatro shakespeariano tem concepção semelhante à do Ruth Escobar, como casa de espetáculos; o público fica diante do proscênio, bem próximo. O palco shakespeariano trabalha com poucos elementos cênicos, apenas os indispensáveis.

A cenografia é mais literária. O texto fala de pássaros e natureza, porém estes não são colocados no palco; alude-se a eles apenas no texto. Em *Macbeth* há menção constante do ambiente nos versos, mas não no palco.

Os figurinos do teatro shakespeariano são ricos, gasta-se muito dinheiro com os trajes, particularmente quando se trata de personagens que representam a casa real inglesa.

Já há uma sucessividade de tempo, ao contrário do teatro medieval. Vê-se a cena, mas não se sabe o que haverá, porque a história não será mais totalmente conhecida; existe, portanto, tensão dramática, imposta pela sucessão de acontecimentos. Os lugares sucedem-se num tempo irrecuperável e o tempo ganha um peso que não tinha na Idade Média. Há uma *secularização*, isto é, o tempo em que vivemos é que é importante, não há o caráter atemporal medievo.

A partir de então, acentua-se cada vez mais o aparecimento dos fenômenos temporais, alcançando sua glorificação no romance burguês, em Proust, com *Em Busca do Tempo Perdido* [1922], e em Thomas Mann, com *A Montanha Mágica* [1924]. Não há mais fé na atemporalidade e na eternidade.

Esse teor cada vez mais profano da sucessividade do tempo inicia-se no Renascimento. Não estamos mais num universo totalmente explicável: nem temos uma ordem universal predeterminada, nem a cosmologia grega ou medieval. O foco é sempre a vida temporal do homem, não mais relacionada com a divindade, e sim percebida pelos olhos humanos, com um caráter de individualismo, sem tipificação, mas apresentando características, tornando as pessoas inconfundíveis, destacando a singularidade de cada indivíduo; o "aqui e agora" não é mais trocado por um além de existência duvidosa.

Shakespeare conhecia Montaigne [1533-92], e o ceticismo do filósofo contaminou-o bem. "Afinal, esta é nossa existência. É tudo que possuímos" (Montaigne). Tudo tem de se resolver neste tempo irrecuperável.

Hamlet é uma peça que coloca dúvidas sobre todos os valores e sobre o outro mundo. O pensamento do além raramente determina os heróis elisabetanos e as personagens de Shakespeare.

Em *Rei Lear*, diz-se: "O que as moscas são para os garotos, assim somos nós para os deuses. Matam-nos por brinquedo". Há uma indiferença mútua entre nós e os deuses.

Em *Macbeth*, morrem culpados e inocentes. Não há uma justiça estética nem divina. As falhas de Polônio [em *Hamlet*] não são proporcionais a sua morte violenta. Os inocentes também morrem cruelmente. Cordélia [filha do rei Lear], uma das personagens mais suaves e puras da dramaturgia universal, morre sem justiça alguma, sem nenhuma justificação moral, exatamente como acontece na vida real.

Macbeth e Iago [de *Otelo*] poderiam ser imaginados, pelos espectadores mais crentes no poder sobrenatural, como colocados no inferno, após a morte, e Ofélia, no céu. Hamlet talvez ficasse no purgatório. Mas as peças são mudas a respeito. Não dão indicação alguma. Há uma injustiça maciça nas peças, como na realidade. Não sugerem teodiceia ou um mundo harmônico. As tragédias gregas, por pior que fosse o desfecho, pressupunham a crença numa harmonia universal. Isso não acontece nas peças shakespearianas.

Na Idade Média, o mal era uma privação, uma ausência de bem; era apenas um fenômeno negativo, uma sombra que realçava a luz. Contribuía para a harmonia final do universo, tinha um sentido. Em Shakespeare, o mal é de uma substancialidade maciça, é terrível. Nele também existem valores positivos, sim, como a lealdade de homem para homem, a força de ânimo, a observância da ordem social, a serenidade, a sabedoria, a impassibilidade estoica – esta, por influência de Sêneca –, uma atitude diante da vida, ou seja, resistir impassivelmente aos males, sem envolver-se com o sofrimento – como age o rei da Inglaterra, em *Macbeth* (cena muitas vezes cortada nas representações, mas importante), ou Júlio César, ou o herói de *A Tempestade*, que transmite ao filho o comportamento estoico. Henrique 5º é um rei alçado ao ideal de estadista e também uma personalidade estoica.

O estoicismo foi um valor realçado no Renascimento e no teatro elisabetano. Os estoicos eram homens que viviam em concordância com a razão e a natureza; quem harmoniza as duas terá capacidade para vencer as paixões, particularmente quando atingem o excesso. A paixão deveria ser concebida não só como sofrimento, mas também como *atitude passiva*, isto é, não colocando o homem na condição de agente, e sim de paciente. Aliás, da palavra *pathos* vêm os termos "paixão", "passividade" e "paciente". Por meio da razão, as paixões podem ser moderadas.

Claro que os valores negativos, em Shakespeare, representam o contrário dos positivos; isto é, angústia, falta de lealdade, covardia, tolice.

Na Idade Média, os choques de valores não poderiam ocorrer: o mal não tinha substancialidade, era apenas uma sombra, posta num mundo harmônico. A tragédia não é compatível com um deus pessoal, bom, que não admita o mal total. Em consequência, não é possível haver tragédia, que de fato não havia no medievo.

O abalo do pensamento cristão e o choque dos novos valores que surgem, apesar dos valores antigos, medievais, ainda serem reconhecidos, é um terreno fértil para o trágico, fenômeno semelhante ao que acontecera na Grécia antiga.

A dúvida e o ceticismo de Montaigne influenciaram Shakespeare; o dramaturgo era de baixa condição social; sua profissão, de autor e ator dramático, era muito desvalorizada na época, embora ele fosse patrocinado por aristocratas. Também foi influenciado pelo novo tipo de pensamento perspectivista, segundo o qual tudo muda, se mudamos de lugar.

Montaigne, em seus *Ensaios*, realizou, pela primeira vez, acentuadamente, o enfoque de um homem sobre si mesmo. Tivemos um exemplo anterior em Agostinho, mas Montaigne não acreditava em nada superior ao homem. Fala de si mesmo incluído num mundo mutável e, portanto, só conhece a si mesmo, embora diga que possa mudar de hoje para amanhã, ou no minuto seguinte, precisando, por isso, registrar-se literariamente com rapidez e imediatismo. Só poderia descrever a si mesmo e rapidamente antes de mudar, já que nada no mundo era estável.

Esse é um pensamento bem diverso do da Idade Média. Exprimia uma modernidade como a que experimentamos hoje. É de Montaigne a expressão "tudo oscila". Afirma ele: "Tudo oscila, tudo muda, de minuto a minuto, inclusive eu". E Hamlet diz seu "*the time is out of joint*".

Chega-se aqui ao limiar do pessimismo barroco. Shakespeare está na linha divisória entre o Renascimento e o Barroco. Alguns classificam como barrocas suas últimas peças.

Macbeth compara a vida a uma sombra ambulante, um cômico que se agita por uma hora e depois não é mais ouvido. "É uma história contada por idiotas, cheia de fúria e barulheira (*sound and fury*), que nada significa." *Sound and Fury* é o título de um romance do [autor modernista] Faulkner.

Essa reflexão é profundamente pessimista e niilista, embora não nos autorize a chamar Shakespeare de pessimista e niilista; é uma personagem que fala, não o autor. A censura, atualmente, incorre nisso; não podemos identificar Shakespeare com suas personagens, dizendo-o niilista por causa desse momento. Ele tinha habilidade artesanal suficiente para escrever uma peça contrária a qualquer estado de espírito que estivesse atravessando. Desaparece totalmente por trás de suas personagens multifacetadas.

Shakespeare teve sua fase obscura, de *Macbeth*, *Hamlet*, *Rei Lear*, *Otelo* e das *dark comedies*. Podemos aventar que ele teria sofrido um escurecimento em sua concepção de vida; mas poderia perfeitamente escrever tragédias, mesmo experimentando a maior alegria. Quando o mercado requeria comédias, ele as escrevia; se tragédias, escrevia-as também. Confundir disposição anímica do autor com sua obra é uma concepção romântica muito tola.

Escrevia também em equipe às vezes, produzindo uma cena de peça para algum amigo e sendo auxiliado por alguém na feitura de alguma peça. Ocasionalmente modificava textos antigos, adaptando-os ao gosto do público. Temos de ver Shakespeare sem romantismo. Foi um bom comerciante, morreu abastado.

O drama renascentista e elisabetano foi também uma libertação, até então desconhecida, do ser individual. No mundo renascentista há algo de anárquico, de destruidor, com relação à ordem anterior. O indivíduo é exaltado, desenvolve-se com toda sua força, inclusive força criminosa. Negativa e positivamente, houve a explosão do indivíduo.

Autores como Montaigne e, antes dele, Nikolaus von Kues [1401-64] consideravam o indivíduo um ser inconfundível: "Nenhum ser é igual a outro"; "Cada indivíduo é um espelho côncavo, que reflete diferentemente o universo". Vê-se bem que essa época pensava de modo totalmente diferente daquele que originou a tipificação da tragédia grega. A filosofia permitia que se procedesse à diferenciação entre as pessoas. A pintura de caracteres, em Shakespeare, foi insuperável.

O teatro grego era sobretudo teatro de ação e os caracteres sustentavam-na; em Shakespeare, a ação serve para expor os caracteres em seu aspecto mais importante. O que era contrário a Aristóteles, que afirmava ser a tragédia "imitação de ação, não de homens, sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de certa maneira de agir e não de ser".

Os caracteres são necessários à ação, é claro, mas são função dela, apenas. De certo modo, em Shakespeare os caracteres são mais importantes que a ação; conferir caráter, em suas peças, é mais importante; a ação serve para delinear esse caráter. Radicalizando, é claro, pois há grandes caracteres e grandes peças de ação na Grécia e também em Shakespeare; porém o centro, cada vez mais, é o ser humano caracterizado.

Não se exigem mais unidades clássicas de tempo, ação e lugar. A multiplicidade de episódios e lugares serve para expor melhor o caráter das personagens. Shakespeare, nesse sentido, é bem anticlássico.

Essa ruptura com a unidade de ação vê-se mesmo na grande peça *Macbeth*; todos os fatos se passam na Escócia e, de repente, há uma cena na Inglaterra, para mostrar o ideal do bom rei, em contraposição à monstruosidade de Macbeth. A dramaturgia teve uma modificação de estrutura, a partir da nova concepção do homem; uma nova filosofia exige uma nova dramaturgia.

OUTROS DRAMATURGOS ELISABETANOS

CHRISTOPHER MARLOWE [1564-93]

Assim como Shakespeare, Marlowe também destaca caracteres e não liga muito para a história, na escrita de suas tragédias. Peças:

Tito: ação sem muita importância; o caráter da mulher, sim, é importante. Há influência de Sêneca, mas já não há coro, que foi abolido.

Tamburlaine, the Great: ação cristalizada, coordenada em torno do protagonista. Vê-se um gigantismo bem renascentista, isto é, a personagem central é um ser enorme, demoníaco, de ambição desmedida. A ambição desmedida também é típica em Shakespeare.

The Tragical Story of Dr. Faustus [1592]: Marlowe aproveitou a trama de um livro popular saído pouco antes na Alemanha e que serviu, mais tarde, para Goethe. A ambição de Fausto é ilimitada, queria saber tudo ("saber é poder", disse [um contemporâneo seu, o filósofo] Francis Bacon). Além dos Faustos de Goethe e Marlowe, há muitos outros. Fausto é um homem que pretende ser super-homem, e a *hybris* leva-o à infelicidade.

Edward II (*chronical play*, peça que se pretende crônica de fatos históricos da Inglaterra): apesar de *chronical play*, converte-se em drama de caracteres, ou na gigantesca apresentação de um grande caráter. É o caráter do protagonista que interessa a Marlowe, nessa peça de retórica barroca, sobrecarregada, magnífica, violenta.

ROBERT GREENE [1558-92]

Outro autor que concentra a dramaticidade em torno de caracteres, particularmente femininos; suas mulheres são suaves, brandas.

JOHN FLETCHER [1579-1625]

Outro autor da época, colaborou com Shakespeare. Por vezes, Shakespeare e outros dramaturgos contemporâneos escreviam cenas de peças para amigos, como fez a equipe de Piscator, no teatro político da Alemanha moderna. Alexei Tolstói, filho de Leon, escrevia em equipe com outros dramaturgos. Aqui no Brasil, Guarnieri e Boal escreveram *Arena Conta Tiradentes*, *Arena Conta Zumbi*.[59]

SHAKESPEARE

Na época shakespeariana, os ingleses bateram os espanhóis e houve ascensão econômica. O ambiente era feliz, competitivo, e o teatro se destacou muito. Além dos jogos de animais, populares na ocasião – ursos contra ursos, galos contra galos etc. –, havia jogos circenses. Ao todo, existiam cerca de 250 companhias em Londres, para uma população de 200 mil pessoas. As companhias, pela superlotação do mercado, percorriam a Inglaterra e o mercado ainda não era suficientemente atendido. Exportavam-se companhias para a Europa. Alemanha, França, Escandinávia, particularmente as cortes desses países, recebiam-nas. Todos os atores eram também músicos e acrobatas, davam cambalhotas e tocavam durante as representações. Eram jograis e, presume-se, grandes atores.

Talvez tenham representado em inglês, mas, pela dificuldade de se fazerem entender, o elemento pantomímico ganhou grande destaque. Portanto, houve na Europa queda do texto em prol do elemento cênico propriamente dito, pela dificuldade de compreensão do texto. Era um estilo de representação que lembrava a *Commedia dell'Arte*.

---

[59] Ver nota 6, p. 21.

William Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon em 1564; morreu em 1616. Descendia de pequenos-burgueses. Partiu para Londres aos 21 anos, já casado – casou-se aos 18, com uma mulher oito anos mais velha, que esperava um filho dele.

Em Londres, tornou-se ator da companhia de Richard Burbage, da qual se tornou, mais tarde, coproprietário. Em 1600, também se converteu em coproprietário do Globe Theatre, construído pela companhia de Burbage.

De início, foi ator especializado em papéis de velhos. Depois, como dramaturgo, conheceu êxito maior. Especulava com seus ganhos de modo muito feliz; sabe-se que, em certa ocasião, quando Londres conheceu uma fase de fome e privação, Shakespeare tinha trigo e comida armazenados em casa, o que revela não só boa provisão, mas boa previsão econômica.

Shakespeare sabia adaptar-se bem ao que o público queria. *Não pensemos que um grande gênio não possa fazer teatro popular ou não possa se comunicar com o público.* Shakespeare escrevia altíssimas obras de arte e comunicava-se muito bem com sua plateia, uma gente essencialmente popular, formada pela massa de 30 mil pessoas que frequentavam mensalmente o teatro, numa população de 200 mil – proporção bem diferente dos 5 mil que vão por mês ao teatro em São Paulo, entre milhões de habitantes.[60] Lotavam a plateia, a parte da frente dela, que não tinha teto; os balcões, mais para trás, eram cobertos. Apenas num balcão sentavam-se as mulheres da pequena aristocracia. As grandes aristocratas viam as peças, que eram representadas em seus castelos. Shakespeare foi representado até no palco da rainha; sua companhia era uma das melhores.

A pequena burguesia era chamada por trombetas, para ir ao teatro; ia à tarde, aproveitando a luz natural, pois ainda não havia as facilidades de iluminação atuais. Manifestava-se violentamente, com aplausos ou atirando objetos aos atores.

O *status* de Shakespeare, como de todos os atores, era baixo, embora ele fosse mais respeitado, como grande poeta que era. Homem bem-posto, tinha ótima casa, uma das melhores de sua cidade natal. Possuía ações, fez uma boa fortuna, que deixou por testamento a seus herdeiros. (Segundo a organização do teatro na época, os atores – exceto os mais novos, que só contavam com seus ordenados – tinham participação nos lucros.)

Os papéis femininos eram representados por rapazes de cerca de 17 ou 18 anos, que se especializavam neles durante certo tempo, na extrema juventude. Apenas em meados do século 16, uns 60 anos mais tarde, as mulheres vieram ao palco.

Em 1611, Shakespeare foi para sua cidade natal, aposentando-se; morreu cinco anos depois, aos 52 anos. Em 1592, já alcançara certa glória, sendo mencionado por outros autores. Apenas desconhecemos, de sua vida, a fase inicial, passada em Londres; esse período permanece obscuro, não documentado.

A autoria de suas peças não pode ser contestada; possuímos farta documentação a respeito. A ideia de levantar essa dúvida vem de certo aristocratismo de pensamento, que supõe que um homem que não frequentara universidade não poderia ter escrito tão bem. Tolice. Shakespeare frequentou uma boa escola de nível médio e era muito inteligente. Em geografia era péssimo: colocava Viena no mar e fazia outros prodígios. Mas Brecht, modernamente, fez a mesma coisa; falou de uma América totalmente mítica, fantástica, de geografia inventada.

---

[60] Em 1968, a cidade de São Paulo tinha pouco mais de 7 milhões de habitantes.

Os poemas e pequenas epopeias deram glória a Shakespeare e o levaram a participar de grupos aristocratas, do conde de Essex e do conde de Southampton.

Teve tendências homossexuais em certa fase, apesar de seu casamento feliz. Também nesse aspecto foi versátil. Seus lindos sonetos indicam profundo amor a uma dama e também a um homem.

Na década de 1590 sua dramaturgia teve grande procura. O Globe Theatre ficava num bairro ruim, da "zona", como diríamos aqui, já que o teatro era ainda ligado ao submundo, nessa época. Precisava ficar longe do centro da cidade e era perseguido pelas autoridades, sendo tão confinado como a prostituição.

Quanto à plateia, até as necessidades fisiológicas realizavam-se em público, à vista de todos, apesar de haver lugar destinado a isso. É que os espetáculos eram longos e as pessoas, impacientes.

Conhecemos, de Shakespeare, mais ou menos 35 peças, sem contar os dramas dos quais se conhecem partes e outras obras, de autoria incerta.

Suas comédias leves referem-se à primeira fase; também desta são as *histories*, focalizando a Casa Real Inglesa: as *historical plays*, ou *chronical plays*. Essa fase vai de 1590 a 1600. Supomos que tenha passado por uma fase obscura, de 1600 a 1608, durante a qual produziu suas grandes tragédias e as *dark comedies* – imaginamos, e é incerto. De 1608 a 1612 escreveu os *dramatic romances*, mais ligados a motivos fantásticos, contos de fadas.

Depois, já abastado, retirou-se para sua cidade natal e não escreveu mais.

Fontes fundamentais de Shakespeare: para suas comédias, novelas italianas, particularmente Boccaccio e o *Decameron* [1358], além

de outros italianos. Peças históricas: Plutarco, historiador grego [do século 1] que biografou grandes homens, como César, Coriolano, Titus Andronicus, Cleópatra; e as *Crônicas* de Holinshed [séc. 16].

Shakespeare manipulou livremente o material histórico, não sendo sua intenção exercer o papel de historiador. Como todos os grandes dramaturgos, usou a história *como material*.

PEÇAS DE SHAKESPEARE

1. COMÉDIAS

A Comédia dos Erros

Farsa que utiliza o velho motivo de Plauto, com troca de dois pares de gêmeos. A confusão leva os envolvidos quase à loucura. Há um alegre jogo de acasos, como na comédia de Menandro, Plauto e Terêncio.

Penas de Amor Perdidas

Na situação cômica, o rei de Navarra funda uma academia platônica com três cortesãos, que juram abster-se de mulheres por um ano. Mas aparecem três criaturas que os tentam e eles caem, causando intrigas. Há uma obscenidade tão forte que talvez hoje a peça fosse proibida. Sua tradução é difícil, com trocadilhos, uma graça incrível, expressões equívocas, tremenda obscenidade.

A Megera Domada

Há um filme atual, baseado na peça; é fraco – Richard Burton e Elizabeth Taylor.[61] Essa peça é fragmento de uma peça maior, desconhecida. Refere-se ao sonho de um sujeito, não sendo narrado seu despertar. O filme só aborda a teimosia da mulher, que Shakespeare nem leva muito a sério na peça.

---

[61] Produção ítalo-americana dirigida por Franco Zeffirelli em 1967.

Os Dois Cavalheiros de Verona

Comédia mais fraca [uma das primeiras do autor].

Muito Barulho Por Nada

Acusa-se uma noiva de imoralidade, mas, apesar da dissolução do noivado, tudo acaba bem.

Sonho de Uma Noite de Verão

Peça que transcorre em três níveis: o dos príncipes e cidadãos atenienses, no qual casais que não querem se unir estão sendo obrigados a se casar e fogem para a floresta; o da floresta, nível fantástico, com um príncipe mágico, Oberon, e com Puck; o de cortesãos querendo fazer teatro.

A simultaneidade dos três níveis de ação faz com que todos se encontrem na floresta, numa balbúrdia total. É uma das mais belas peças universais. Consegue trabalhar as três faixas de tal modo que a confusão é das personagens, nunca do autor. Muitas peças usaram apenas uma das faixas, das três empregadas por Shakespeare.

Medida Por Medida

Comédia séria, que apresenta a visão político-psicológica de um homem chamado Ângelo, que governa Viena enquanto o duque supostamente se ausenta; de fato, o duque havia permanecido, observando-o a distância.

Ângelo é corrompido pelo poder. Condena Cláudio à morte porque não se casa com sua amante; aqui, vemos que Ângelo ainda obedece a princípios. Apesar disso, ao encantar-se com a irmã de Cláudio,

seduzido por sua beleza e inteligência, quer, por sua vez, aproveitar-se da moça. É severo demais com relação a Cláudio, mas também libertino, ao querer seduzir outra mulher. Nesse ponto da peça há uma lição: quase invariavelmente, *princípios morais muito severos, com sua carga de recalques, tendem a corromper a própria pessoa.*

Ângelo tenta seduzir a moça e dão-se vários acontecimentos infelizes; porém, como se trata de uma comédia, impõe-se um final feliz: o duque casa-se com a irmã de Cláudio e este desposa a amante. É uma peça importante, das mais inteligentes de Shakespeare. Dá uma visão lúcida do ser humano, em sua fragilidade, e também uma visão clara de problemas políticos, de autoridade, de moral.

Nela Shakespeare trabalha com duas faixas da população: a de nível social elevado, que fala em versos, como quase sempre acontece no dramaturgo quando ele trata dos aristocratas; e a de nível popular mais baixo, que se exprime em prosa de cunho farsesco, cheio de ambiguidades e obscenidades chulas. É uma farsa; dir-se-ia que são duas peças juntas: uma, de nível mais exponencial e outra, popular. E a linguagem adapta-se a ambas.

O Mercador de Veneza

Aparece a famosa personagem de Shylock, o judeu ofendido que quer vingar-se do aristocrata que lhe deve, cobrando o trato feito, isto é, desejando cortar uma libra de carne do corpo do nobre. Boa penetração na alma do ser vítima de preconceito racial.

As Alegres Comadres de Windsor

Falstaff, o gorducho (lembra Jô Soares), tendo aparecido primeiramente numa cena de *Henrique 4º*, agradou tanto ao público da *history* que a rainha pediu ao dramaturgo que escrevesse uma peça especial para o gordo. A figura do soldado fanfarrão da comédia antiga, de Plauto, é maravilhosamente revivida.

2. HISTÓRIAS (HISTORIES)

São a epopeia, a *Ilíada* do povo inglês. Nessas peças, mais de dez, conta-se a vida dos ingleses até 1500, vindo desde tempos remotos:

Ricardo 3º;
Henrique 4º;
Henrique 5º;
Henrique 8º;
A Tragédia de Henrique 3º;
Henrique 2º.

O autor usa um processo quase de teatro épico, como fez depois Brecht, utilizando narradores que falam diretamente ao público. Há uma maneira livre de tratar a história, com uma visão de todas as camadas do povo inglês, desde os aristocratas até as camadas mais baixas. Propõe certas teses políticas a respeito de como deve ser o bom rei.

Shakespeare era um monarquista apaixonado, com uma visão monárquica adiantada. Mostra o caráter funesto da sociedade feudal e propõe, o que é notável para a época, a superação do feudalismo.

Henrique 5º era seu rei ideal: compreensivo, justo.

3. TRAGÉDIAS

Romeu e Julieta (1593);
Júlio César (por volta de 1594, talvez posterior);
Hamlet (1602);
Otelo (1604);
Rei Lear (1606);
Macbeth (1606).

[A preferência pessoal do professor Anatol é por *Macbeth*. Comenta que outros preferem *Hamlet*, fascinados pela personagem – Hamlet é moderno, de certo modo um psicopata que vive entre valores abalados, morrendo como o primeiro existencialista conhecido, não sabendo mais viver num mundo em que tanta coisa se perdeu e já não existe. (N.M.)]

Hamlet

É a peça mais comentada do dramaturgo. Há uma imensidão de críticas sobre ela, entre as quais a crítica psicanalítica de um aluno de Freud [Ernest Jones, autor de *Hamlet and Oedipus*], além de muitos outros trabalhos psicanalíticos duvidosos. Segundo estes, Hamlet amaria apaixonadamente a mãe e, sabendo-a amante do tio, mesmo antes de este assassinar-lhe o pai, seu mundo se destrói. Aqui, Hamlet trairia certo complexo de Édipo; trata Ofélia muito mal, não crê mais nas mulheres, atingido pela falsidade materna. Sua fé em qualquer valor superior se corrompe.

Até aí, a psicanálise é crível. Mas, quando se começa a dizer que não vinga o pai porque o odiava, que se identificava com o tio, que Laerte era o próprio Hamlet, Polônio era seu pai, Ofélia sua mãe, aí os psicanalistas devem decidir entre si, enquanto nós ficaremos com o texto. Ou ficamos com o texto ou com a psicanálise, que não tem nada a ver com a peça. Sem dúvida a psicanálise ajudou no entendimento de Hamlet, mas é preciso ler a psicanálise criteriosamente.

Macbeth

Drama moral, de um homem que morre pela própria *hybris*, vítima da angústia. É a mais magistral das descrições da angústia diante do remorso, com grande esplendor dos versos que descrevem o mundo demoníaco da Escócia, já tenuemente cristianizado;

portanto, com o pensamento do pecado cometido, há o choque entre essa leve cristianização e aquele mundo primitivo e, nesse caso, obscuro.

A encenação, em *Macbeth*, funciona magnificamente se feita em preto e vermelho, só com cortinas bem altas e rubras, simbolizando o sangue e a noite escoceses, as feiticeiras ligando o rei à força telúrica, que move a Escócia primitiva.

A personagem central é magistral; Macbeth é um monstro, mas simpático. Para não anular a simpatia que possamos ter por ele, Shakespeare nunca o mostra matando ninguém; só sabemos que ele manda matar e mesmo os assassinados não são impregnados de simpatia. Portanto, somos capazes de sofrer com ele, apesar de todos os seus crimes. Na personagem há um remorso feroz e grande imaginação. Macbeth diz versos belíssimos, os mais belos da obra; é difícil odiarmos quem diz versos tão bonitos, dos mais belos de toda a dramaturgia.

Cada tragédia shakespeariana mostra mundos diferentes. Em *Macbeth*, o mundo é visto a partir de uma alma rude e primitiva, possuidora de certa delicadeza, curiosa por encontrar-se justamente ali. É um caráter complexo.

Em *Hamlet* temos um mundo avançado, quase moderno, uma civilização sofisticada, um mundo moral próximo do de hoje, refletindo também o universo moral do Renascimento, espiritual, requintado. Em *Otelo* temos o choque do mundo requintado da Itália e do temperamento primitivo de Otelo, o príncipe negro, provindo de uma cultura primitiva. Em *Macbeth* o mundo é arcaico, mas mais avançado, com certo problema de moralização e cristianização. Nele, o senso moral começa a se reconhecer, ainda tenuemente. É a fase primitiva do emergir da consciência moral. O mundo é demoníaco, porém nele já surge uma consciência da moralidade.

Esse conflito é o que faz Macbeth se perder: se tivesse uma unidade demoníaca, teria um só estofo, mas a dualidade o destrói. É o emergir da consciência moral.

Rei Lear

Rei Lear passa-se num mundo meio mítico, mais primitivo; não há desenvolvimento da ordem social nem Estado. A tragédia nasce das relações humanas básicas, do parentesco: pai terno, filhas ingratas. Apresenta o mesmo tema duas vezes, em duas ações paralelas, para confirmar essa ingratidão como fato básico das relações humanas, que se configura como fenômeno, o fenômeno da ingratidão.

Rei Lear foi objeto de muita discussão e, tal como temos críticas favoráveis, há uma contrária e terrível, de Tolstói [num panfleto de 1903].

A peça é de difícil representação, porque não é fácil apresentar num palco a figura do velho rei, meio imbecil, que passa por uma fase de loucura. Shakespeare também propõe um tipo magnífico de bobo do rei, uma invenção extraordinária, que se divide em *fool*, um tipo de bobo elevado, que filosofa, e *clown*, farsesco, palhaço mais baixo.

7

DEPOIS DA ERA SHAKESPEARIANA:

PANORAMA COMPACTO

DEPOIS DA ERA SHAKESPEARIANA: PANORAMA COMPACTO

ESPANHA BARROCA

Depois da época de Shakespeare houve uma grande fase da arte dramatúrgica na Espanha. Cervantes escreveu, então, *entremezes* de muita graça e também peça dramática. Viveu de 1547 a 1616 e foi, sabe-se, muito menos dramaturgo que narrador.

Lope de Vega foi um dos maiores dramaturgos espanhóis, também quantitativamente, com 2.000 peças escritas. Viveu de 1562 a 1625. Ainda hoje é representado, mesmo na Rússia, pois escreveu o primeiro drama proletário, chamado *Fuente Ovejuna*. É a história de uma moça violentada por aristocratas, o que faz com que toda a cidade se levante contra a classe mais alta, como sói acontecer na Espanha, que tem uma unidade notável quando em situações de pugnacidade, de briga.

O maior representante do drama espanhol é Pedro Calderón de la Barca. Viveu de 1600 a 1688, tendo escrito muitas peças. Tornou famosos os *autos sacramentales*, peças religiosas magnificamente construídas, entre as quais *O Grande Teatro do Mundo*. Retomou a temática da Idade Média e condensou-a numa forma dramática extraordinária. *O Alcaide de Zalamea* é um drama com sentido social, que vê a situação do povo com senso de justiça, diante dos desmandos militares.

O século 17 foi o Século de Ouro da Espanha e da França.

FRANÇA CLÁSSICA

Um pouco mais tarde que na Espanha, com esplendor semelhante, porém mais clássico, surge o drama na França, com Pierre Corneille [1606-84]. Escreveu *El Cid*, famoso na dramaturgia mundial, sobre o herói que abateu os árabes. Sua apresentação em São Paulo, no Teatro Municipal, foi brilhante e clássica.[62]

Jean-Baptiste Racine [1639-99] é o *mais clássico* dos dramaturgos de todos os tempos, mais até do que os próprios gregos. Sua construção era rígida, em alexandrinos perfeitos; os cinco atos das peças obedeciam a uma geometria rigorosa. Racine trabalha os versos com rigor; até nos monólogos, que são propícios a antiversos, há simetria, que se verifica também na ordenação das personagens: dá mais versos às mais importantes e menos às menos importantes.

É um grande poeta, gênio extraordinário e grande psicólogo da alma feminina. [Para falar só de] uma peça: *Fedra*, que se baseia em *Hipólito*, de Eurípedes [ver a seção sobre este, no cap. 3]. Sua descrição da paixão mórbida da mulher é feita com profundidade, vertida no texto clássico.

Molière (cujo verdadeiro nome era Jean-Baptiste Poquelin) viveu de 1622 a 1673. Suas comédias estão entre as maiores já escritas.

ALEMANHA CLÁSSICA E ROMÂNTICA

Um novo movimento clássico deu na Alemanha grandes dramaturgos, como Goethe [1749-1832], que escreveu *Ifigênia em Táuride* e *Tasso*. Há uma grande dramaturgia além dessa, mas é mais romântica, particularmente *Fausto* (em duas partes).

Há muitos *Faustos*, aliás: no século 16, surge a história do homem que ambiciona conhecimento e juventude; Fausto já é velho; carregado pelo diabo, vai para o inferno. Há um *Fausto* mais recente, de Paul Valéry [*Mon Faust*, 1946], mas o melhor continua sendo o de Goethe, com sua fidelidade profunda ao ser humano.

---

[62] Temporada da *Comédie-Française* em 1967.

Schiller [1759-1805] é autor de *Maria Stuart*, da qual temos uma ótima tradução de Manuel Bandeira.[63] É da fase romântica, à qual também pertencem Victor Hugo, Dumas pai, Alfred de Vigny.

Na Alemanha, na fase romântica total, a que não pertence bem Schiller, temos Heinrich von Kleist [1777-1811], hoje em voga na França com seu *Príncipe de Hamburgo*. Já estamos no século 19. Kleist é interessante, moderno, porque apresenta o ser humano em situações-limite, diante da morte, e em estados psíquicos de cunho sadomasoquista, lembrando a dramaturgia atual. Nesse sentido, ele é bem moderno, bem atual mesmo.

Muitos movimentos dramáticos modernos inclinaram-se para um cunho kleistiano. *Pentesileia*, história da rainha das amazonas que ama Aquiles, cita um caso que se enquadra numa tendência atualmente em voga, de amor-ódio. *Pentesileia* talvez seja seu drama mais patológico. A rainha luta com Aquiles, lança cães contra ele, mata-o com flechas e, depois de morto, arranca-lhe pedaços da carne com os dentes; então, morre de dor. Citando Kleist: "Forja com sua dor um punhal e atravessa com ele o coração".

Kleist fazia versos belíssimos.

REALISMO E NATURALISMO

Realismo: Balzac, Dumas Filho e outros franceses. Naturalismo: Zola, o maior dos naturalistas; Ibsen; Tolstói; Górki. Na Alemanha, Gerhart Hauptmann.

O naturalismo distingue-se do realismo por sua visão científica do ser humano, demonstrada a partir de fatos psicológicos e sociais.

O realismo era a tentativa de bem observar o homem. Segundo o naturalismo, o homem é determinado pela hereditariedade e pelo ambiente social. Seu drama mais típico, mais importante para caracterizar o estilo naturalista, é *Espectros*, de Ibsen [1828-1906]. O dramaturgo mostra o comportamento humano condicionado pela hereditariedade e pela pressão social. A concepção do homem tal como é visto pelo naturalismo está contida nessa peça.

Ibsen, em sua época, já era favorável à emancipação da mulher; com Nora, em *Casa de Bonecas*, queria uma liberdade maior para as mulheres. Mas estávamos na época vitoriana, com a mulher no papel de boneca de luxo, sem expressão como personalidade. Nora abandona a casa para emancipar-se. Boal, num debate recente da TV, citou *Espectros* e a crítica contrária. Hoje a peça é inócua, água com açúcar. São absurdos esses preconceitos.

SIMBOLISMO

Com esse movimento veio a revolução do teatro moderno em geral, por volta de 1900. É uma nova concepção: não se tem mais ilusionismo, o teatro passa a manifestar-se livremente, como teatro, como máscara, libertando-se da tradição dos elementos de verossimilhança. O teatro confessa-se francamente festa, jogo, dança, disfarce.

No início do século 20, Gordon Craig revolucionou totalmente o teatro, com a concepção de que seu elemento *mais importante não é o dramaturgo, mas o diretor*.

---

[63] Feita para a montagem do TBC em 22 de setembro de 1955, dirigida por Ziembinski, com Cacilda Becker e Cleyde Yáconis.

Vê-se que os deputados[64] mostraram não conhecer absolutamente nada de história teatral, ignorando uma tradição que data do começo do século 20. Pode-se defender a importância maior do texto ou do diretor, mas não cometendo as gafes inconcebíveis dos deputados.

Antonin Artaud, um dos grandes pensadores e teóricos do teatro atual, morreu na década de 1940 e teve sua fase mais importante na de 1930; prega um teatro violento e repugnante, para purgar a sujeira do corpo social. O teatro violento atual depende muito de Artaud. A supremacia do diretor sobre o texto é total.

Segundo Artaud, o teatro deve ser uma peste, uma epidemia que atinja o público, para expulsar a corrupção do corpo social. José Celso e Peter Brook são grandemente influenciados por ele.

Peter Brook encenou *Marat-Sade* [em 1964] influenciado por essa concepção. Filmou a encenação [três anos depois] e esperamos poder vê-la, se vier logo para cá.

DRAMA ÉPICO

Por meio do cunho narrativo, Brecht procura ampliar o universo cênico até que a representação englobe os problemas de nossa época. O homem é visto como *ser social* (pensamento de uma facção moderna). O drama precisava ser aberto para conter essa concepção; foi necessário ultrapassar o diálogo entre as personagens e incluir narração, coro etc.

Brecht e dramaturgos anteriores começaram a usar projeção de filmes para mostrar o que o teatro não conseguiria apresentar. Erwin Piscator, que fazia teatro político, utilizava isso. Ampliou a cena com telas ao lado do palco, nas quais projetava filmes para documentar a peça. O sistema, hoje, é corriqueiro e foi muito usado por Boal.

Esse sistema amplia a cena e o filme atua como elemento narrativo. Os elementos narrativos criam *distância*, para que o público não seja hipnotizado e não se integre à história, mantendo lucidez crítica e aprendendo a lição transmitida pela cena. É um teatro de didatismo social: põe em cena didaticamente grandes problemas sociais. Significa, em síntese, que o mecanismo social do mundo presente deve ser transformado, porque nosso mundo não permite que o homem seja bom. Só pode sê-lo e desenvolver virtualidades morais se o mundo for transformado para o socialismo.

O teatro épico católico usa métodos semelhantes aos de Brecht. Seu expoente é Paul Claudel, grande poeta e dramaturgo. Sua peça *O Livro de Cristóvão Colombo* [publicada em 1933] mostra aspectos narrativos já sugeridos pelo título; ao dizer "livro", está dizendo "narrativa".

Um norte-americano, Thornton Wilder, que escreveu *Nossa Cidade* (*Our Town* [1938]) também fez teatro épico. *Nossa Cidade* é peça querida por grupos de teatro amador e é exemplo típico de teatro épico. Wilder é influenciado pelos teatros japonês e chinês, que são narrativos.

TEATRO EXPRESSIONISTA

Procura sua base em teorias psicológicas, para revelar o inconsciente e o ser humano; é influenciado pela psicanálise. A temática não seria abordável pelo teatro tradicional, que era quase todo construído com o diálogo inter-humano, racional, lúcido. O inconsciente não pode sugerir diálogo racional; seria preciso inventar novas formas para revelá-lo. Então veio o sueco August Strindberg [1849-1912]. Teve a ideia genial de transformar o palco em espaço interno de uma consciência. Mostra visões, desejos, pesadelos, sonhos da alma, projetados por personagens que são projeções inconscientes do ego central.

---

[64] Alusão a uma discussão entre diretores teatrais e deputados, pela TV. O debate foi transmitido pela TV Tupi, canal 4, sobre "o palavrão no teatro", com a deputada Conceição da Costa Neves, Augusto Boal e Plínio Marcos, mediado por Aurélio Campos. Seguiu-se à invasão do Teatro Ruth Escobar e espancamento e estupro das atrizes do espetáculo *Roda Viva*, em 19 de julho de 1968.

Arthur Miller, em *Depois da Queda* [*After the Fall*, 1964], dá uma visão de tudo que um homem quer, memoriza e sente. Mostra suas angústias quase como se estivesse no psicanalista.

Nelson Rodrigues, em sua boa peça *Vestido de Noiva* [1944], fala de uma mulher atropelada que, levada ao hospital, tem delírios em que mistura o plano imaginário com o que se passou de fato. A peça é encenada num palco dividido, que representa a realidade ocorrida, a realidade que está ocorrendo e o sonho.

O teatro expressionista foi uma das correntes mais importantes do século 20: de 1910 a 1925 vigorou o expressionismo original. Já está superado, mas sua conquista de transformar o palco em consciência é importante.

TEATRO POÉTICO

Teve [dois grandes poetas-dramaturgos modernistas:] Federico Garcia Lorca [1899-1936]; e T. S. Eliot [1888-1965]. Lorca, grande representante do teatro poético [em peças como a trilogia *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*, todas da década de 1930], teve a companhia de T. S. Eliot [autor de peças como *Sweeney Agonistes* e *Murder in the Cathedral*, daquela mesma década], mas não qualitativamente, pois Eliot foi meio fraco como dramaturgo.

TEATRO DO ABSURDO

Sua história não é tão recente; o primeiro representante foi Alfred Jarry, nos fins do século 19, com *Ubu Roi* [*Ubu Rei*]. Parte de uma concepção metafísica do ser humano: o universo em que o homem vive não tem sentido nem harmonia, é absurdo, vive-se sem propósito nem sentido.

A temática fundamental do teatro do absurdo é a angústia, em consequência dessa visão sem harmonia nem valores estabelecidos. Um texto muito importante para discuti-lo é o famoso ensaio de Camus, *O Mito de Sisifo*.

A vida humana é uma paixão inútil, cheia de "*sound and fury*". Talvez essa expressão seja a base filosófica do teatro do absurdo. Sem lógica e coerência, também não há *comunicação entre os seres humanos*. A língua, em vez de ser um veículo para a comunicação, separa-nos; a língua é uma parede, o diálogo é impossível, os homens vivem alheios, uns ao lado dos outros.

Não se pode construir um diálogo lógico no palco quando se quer exprimir o contrário, a falta de lógica. Para tanto, foi necessária uma nova forma.

Schiller, em concepção que já não era tão nova, dissera, em fins do século 19: "Quando a alma fala, já *não fala a alma*". Ao usarmos a palavra para dar o conteúdo mais íntimo do que nos vai na alma, nós o escondemos, porque as palavras são mentirosas, não podem comunicar. Ao começar a usar palavras, começamos a nos esconder.

A palavra já traz o lastro, o clichê da tradição, é abstrata. Quando falo, entro numa estrutura geral, *sou falado pela estrutura*. Os estruturalistas são dessa opinião, dizendo que o homem é um ser falado pela linguagem, que é ela que fala por nosso intermédio, como estrutura já feita. Eis aqui um problema fundamental da dramaturgia de Pirandello: "Não podemos comunicar-nos". O interessante é que ele diz e demonstra isso de maneira tão lúcida que o entendemos; a própria obra o desmente; desmente-se com o próprio tema, porque se comunica conosco.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene O'Neill, Jean Genet (o autor mais obsceno que existe), Fernand Arrabal (espanhol que escreve em francês), Harold Pinter (no início), Albee (também no início) são, principalmente o primeiro e o segundo, retomadores da temática de Pirandello: a incomunicabilidade da palavra. Tentam comunicar isso por meio da dificuldade de comunicação, tornam-se alógicos; a forma, como coadjutora, associa-se ao tema. São peças sem nexo lógico ou verossimilhança, com elementos grotescos. Passam a simbolizar a impossibilidade de comunicação.

Podemos citar, como exemplo mais drástico dessa dramaturgia, *A Cantora Careca* [1950], de Ionesco, que mostra um casal sentado num palco, marido e mulher, a discutir, não se reconhecendo, à espera de outro casal que havia ido visitar. Há total falta de lógica. Começam a perguntar um ao outro como se chamam, onde moram e acabam por descobrir que têm dois filhos, que dormem na mesma cama e são casados. A total alienação na qual o casal vive é mostrada, como também o drama do casamento moderno. A situação, somada ao automatismo deles, faz com que pareçam marionetes dotadas de cérebro eletrônico defeituoso. Ela chora sem lógica, ele também, num desencontro completo entre palavras e comportamento. Um grupo amador de São Paulo representou essa peça; a atriz desempenhou o papel com um talento extraordinário e desapareceu, nunca mais foi vista. Focaliza-se, enfim, o absurdo da existência humana.

Os Rinocerontes [1960], também de Ionesco: transformação de pessoas em rinocerontes; só uma pessoa, embora querendo sê-lo, é individualista demais e escapa. Todos os outros estão uniformizados dentro do contexto social.

O teatro do absurdo é muito complexo e será mais bem estudado adiante.

TEATRO CONTEMPORÂNEO

O teatro contemporâneo propriamente começou em meados do século 20, a partir da Segunda Guerra Mundial [1939-45], que significou um corte temporal tremendo. O teatro imediatamente anterior à Segunda Guerra não é, forçosamente, ultrapassado, mas falaremos apenas do teatro contemporâneo, num sentido mais geral.

Aqui é preciso darmos uma ideia do pano de fundo anterior, a partir do início do século 20. Abordaremos a época do naturalismo, dos fins do século 19, além do impressionismo, de Stanislávski (teórico do teatro naturalista e impressionista), e de Artaud.

A renovação imensa do teatro contemporâneo veio depois do naturalismo, principalmente com o teatro simbolista, que foi muito importante; a renovação acompanhou a renovação paralela da arte moderna. Nas artes plásticas, na arquitetura, na música, no teatro, o corte simbolista foi muito importante. Abrangeu todos os setores artísticos.

O futurismo também teve certo reflexo no teatro.

O expressionismo foi importantíssimo e tem influência até hoje.

O dadaísmo teve sua ocasião e ressurgiu agora nas artes, com o nome de neodadaísmo.

O surrealismo foi muito influente na literatura, com repercussão no teatro. Kafka [1883-1924] é um dos casos, se bem que tenha conteúdo expressionista, além de surrealista. Um dos grandes representantes teóricos é Antonin Artaud.

Artaud estabeleceu suas teorias na década de 1930; elas foram muito importantes para o teatro do absurdo e, hoje, para o teatro agressivo – como fazem José Celso, Peter Brook, Peter Weiss. José Celso, embora tenha elementos originais, está dentro da tradição de violência, repugnância e obscenidade que caracterizam o teatro do absurdo.

O teatro épico teve Brecht, nos anos 30. O teatro do absurdo veio depois da guerra, na década de 1950. Aqui entramos propriamente no teatro atual, que tem Ionesco, Beckett, Adamov, Arrabal.

Na ocasião oportuna [em capítulo específico] abordaremos a cenografia moderna, que tem nomes como Appia, Meyerhold, Gordon Craig, Tairov, Vakhtangov. Esses encenadores são os mais importantes do século 20, além de Artaud. Apresentaram uma nova ideia de teatro.

[Como dissemos no início dessas aulas,] *não podemos reduzir o teatro só à dramaturgia, à transmissão da literatura.* Teatro é arte independente, *autônoma*, e às vezes o texto não é seu elemento mais importante. A *Commedia dell'Arte* é um teatro quase sem literatura; baseia-se em certas tradições de personagens, com mais improvisação. O teatro barroco também não se fixou apenas em literatura; era música, dança, um espetáculo audiovisual.

A *Commedia dell'Arte* pressupõe um tanto de *happenning* e exerceu, como tipo de espetáculo, uma influência tremenda, que se reflete muito hoje, quando *o diretor, e não o autor, torna-se elemento fundamental.*

José Celso é um diretor que violenta o texto, usando-o como pretexto para fazer *seu* teatro. A deputada [Conceição da Costa Neves], insurgindo-se contra isso, insurgiu-se contra uma tradição já estabelecida e não contra uma novidade. Chico Buarque de Holanda, que [em *Roda Viva*] não escreveu, aliás, um grande texto, confabulou à vontade com o diretor e aceitou as modificações. A deputada não teve propriamente razão nesse e em vários outros pontos.[65]

---

[65] Ver nota 64, p. 186.

8

NATURALISMO:
IBSEN, STANISLÁVSKI E OUTROS

NATURALISMO: IBSEN, STANISLÁVSKI E OUTROS

Em Paris, foi uma plêiade de não-franceses que inventou o teatro do absurdo. O espírito francês continua até hoje preso a formas tradicionais. Soa bem característico que estrangeiros é que tenham feito o teatro do absurdo na França. Os franceses são notadamente clássicos.

O teatro épico e o teatro do absurdo são reunidos, às vezes, numa só produção, como em peças de Dürrenmatt (*A Visita da Velha Senhora*, *O Estábulo de Augias* etc.) e de Max Frisch. Ambos mostram influência do teatro do absurdo e do épico, são uma síntese das duas correntes.

Podemos também englobar aqui certos norte-americanos atuais, como Albee, que têm influências realistas, de acordo com a tradição norte-americana, que é uma tradição realista; são autores que mostram também influências do teatro do absurdo. Arthur Miller e Tennessee Williams são tradicionais. O segundo é tradicional, não é da nossa época, nem em forma nem em conteúdo. Miller, de sua parte, fez teatro épico e expressionista, por certos aspectos, mas fundamentalmente tradicionalista. Hoje, mesmo sendo um bom teatrólogo, está meio ultrapassado.

Cabe esclarecer que faremos aqui uma seleção sincrônica da atualidade, com sua extraordinária renovação, procurando estudar autores que se enquadrem nesse critério. Não integraremos nem George Bernard Shaw [1856-1950] nem Ibsen [1828-1906]; seria extemporâneo.

A nova geração de autores ingleses caracteriza-se por uma espantosa capacidade de renovar:

- John Osborne, o *"young angry man"*;
- Harold Pinter (teatro do absurdo e um tipo de teatro realista);
- Arnold Wesker, mais tradicional, autor de *A Cozinha*;[66]
- Joe Orton;
- John Arden, jovem de quem se lerá aqui *Viver Como Porcos*.

No fim deste livro, falaremos do teatro brasileiro atual, abordando as novas ideias de Boal, muito interessantes, e o teatro agressivo de José Celso Martinez Corrêa. Não é um teatro viável, mas é bonito, vigoroso, de alto nível profissional.

RETOMANDO CONCEITOS BÁSICOS DA ENCENAÇÃO TRADICIONAL

1) O drama tradicional tem longa história. Caracterizaremos a encenação e o tipo de peça levados até fins do século 19. Tradicionalmente, uma peça – em particular a peça trágica –, era construída de modo rigoroso e simétrico, em cinco atos:

- o primeiro informava ao público sobre a personagem (ou personagens) e sobre a situação geral;
- o segundo começava a ação, com crescimento da tensão;
- o terceiro apresentava os conflitos desencadeados;

---

[66] *A Cozinha*, de Arnold Wesker, foi apresentada com sucesso em 1968, com direção de Antunes Filho em seu grupo Teatro da Esquina.

- o quarto dava prosseguimento à tensão;
- o quinto trazia o desenlace, a conclusão.

Em Racine encontrávamos essa exatidão – exatidão tamanha que até os versos eram precisamente calculados: em 20 versos, o clímax da fala da personagem estava no décimo ou no décimo primeiro.

No teatro tradicional, as *unidades* eram importantes: unidades de ação, de lugar, de tempo.

Unidade de ação. Ao contrário do que se vê hoje, deveria haver uma ação única. (Em filmes atuais, por exemplo, várias ações são apresentadas paralelamente.) Na peça tradicional, a ação previa pequeno número de personagens e a construção apresentava um só conflito. Na tragédia, todos morriam no fim, de preferência; na comédia, casavam-se, depois de o namoro ter sido impedido por um pai ou responsável, sempre ridículo; os namorados teriam de ser simpáticos, nunca ridículos.

Unidade de lugar. Não poderia haver mudança de lugares na ação; sempre seria o mesmo salão ou a frente de um templo; isso contribuía para certa chatice. Todos se encontravam sempre no mesmo local; saía um, entrava outro ou vinham outros para conversar.

Unidade de tempo. A ação nunca deveria ultrapassar 24 horas. O drama tinha de terminar logo.

Em cena nunca se comia, nunca se mostrava ninguém transpirando. No teatro clássico, ninguém limpava o nariz, puxava cadeiras entre as pernas ou se deitava.

Havia uma razão para esse rigorismo: principalmente a partir da Renascença, acreditava-se que, com mais de 24 horas para o desenrolar da ação ou mais de um lugar para a realização dos acontecimentos, não haveria verossimilhança. O público ficava no teatro apenas algumas horas; como poderia crer na realidade da representação, se esta compreendesse um tempo muito longo?

Um teórico renascentista dizia que seria ótimo uma peça durar sempre apenas duas horas; o público, dizia ele, ficava no teatro por no máximo dez horas – vê-se que naquela época tinham bem mais paciência do que hoje! Pois bem, não seria melhor, propunha, que a peça compreendesse uma ação desenrolada só em duas horas, em vez de um tempo mais longo ou de anos?

Dever-se-ia envolver, embalar o público no teatro, por meio de forte ilusão de verossimilhança e realidade. Essa teoria surgiu com Aristóteles, na Grécia antiga. Reviveu no Renascimento e foi-se fortalecendo a ideia de teatro verossímil, *que fizesse o público esquecer a vida particular e viver o drama do palco*, sem momentos que comprometessem essa ilusão.

[Os dois grandes autores clássicos do século 17,] Racine e Corneille, levaram isso muito a sério; ninguém tinha ideia de que o tempo fictício do palco, do enredo, o tempo da ficção cênica, fosse completamente diverso do tempo empírico da plateia. De acordo com a concepção dessa época, seria impraticável, em termos de credibilidade, uma peça [de meados do século 19] como *Peer Gynt*, de Ibsen, que descreve a vida de um homem do princípio ao fim.

Aristóteles também exigia o encadeamento rigoroso da ação, devendo ser cada uma das cenas origem e causa da próxima, bem de acordo com a lei de causa e efeito.

As personagens de um drama tinham de fazer sempre coisas motivadas; ninguém choraria sem um motivo exposto. Na dramaturgia tradicional, isso era observado com rigor, para que houvesse convencimento total e ilusão do público. Cada momento deveria ser lógico, motivado, com plausibilidade.

Já agora, em Ionesco, uma campainha toca sem que ninguém acione o botão, não há lógica, há absurdo, *o senso comum não pre-*

SDI/FFLCH/USP

vê essas situações. Ora, segundo o senso comum, se soa um toque, alguém o provocou. No drama tradicional, exigia-se lógica, nexo causal. Uma rainha que toma veneno deve estar morta na cena seguinte, ou doente, pelo menos. O rei tem de chorar por ela; se rir, é porque estava muitíssimo interessado, por qualquer motivo, a saber ou sabido, na morte da mulher. No drama moderno, *a regra da sequência lógica não é observada.*

Tradicionalmente, a cena deveria ser contínua, para não transcorrer um tempo em que acontecem fatos não mostrados; se ocorresse uma viagem entre uma cena e outra, ela tinha de ser elucidada. No drama, a base era o diálogo. Não havia comentarista que se dirigisse ao público. Na Grécia antiga, o coro atuava como comentarista, mas a partir do Renascimento ele foi completamente abolido. Não havia ninguém que, depois da fala de personagens, dissesse ao público: "O que eles estão dizendo aí não é verdade; na realidade, aconteceu assim, assim".

No auge do classicismo só havia diálogo. Alguns monólogos, até famosos, comentavam a situação, mas excepcionalmente. No drama tradicional, acreditava-se que tudo poderia ser exposto por meio da palavra, do diálogo, pois *havia uma profunda fé no poder da palavra, que hoje já desapareceu.*

Aspectos básicos e aspectos mais íntimos eram expostos por meio do diálogo. Hoje, perdemos essa fé de poder expor aspectos essenciais por meio do diálogo, ao menos de um diálogo lógico.

Os iambos shakespearianos e os alexandrinos de Racine eram falados por bocas de reis, de rainhas, personagens de suas peças. Em Corneille e em Racine, as personagens conheciam sempre o conteúdo da própria alma. *Hoje, há gestos desligados das palavras, significando coisas diferentes da fala.*

Na arte de antes, cartesiana, lúcida, isso não poderia acontecer; todos os aspectos eram expostos por meio da palavra. Em Shakespeare, que não é cem por cento clássico, já há balbucios.

Na tragédia, a aristocracia falava por meio de versos bem-feitos. Na comédia, a burguesia exprimia-se mais pela prosa – *a burguesia adapta-se melhor à prosa.* A farsa era deixada para tratar do zé-povinho, do proletariado.

Poder-se-ia escrever uma sociologia da luta de classes observando essas formas. Cada uma delas tem sua linguagem. A tragédia usava uma linguagem altíssima, sem palavrões, não se pronunciava nem a palavra "lenço". Em 1830, o termo "lenço", empregado numa tradução francesa [de *Otelo*], de Shakespeare – que, como dizíamos, não era o mais eminentemente clássico –, provocou escândalos na França.

Molière [no século 17] não tem uma linguagem eivada de palavrões; soa-nos totalmente comportado, mas seus contemporâneos achavam-no meio baixo.

A farsa, por outro lado, utilizava palavrões liberalmente, além de obscenidades, bem de acordo com a tradição grega, que tem em Aristófanes um dos maiores comediógrafos que já existiram. Este usava palavrões à vontade.

2) Há um sistema de regras do drama tradicional, muito elaborado. Por meio da pureza estilística, da coerência lógica, narcotizava-se, embalava-se o público, que tinha de viver o drama. Só depois da narcotização poderia dar-se a catarse, a purificação, purgação ou descarga. Emocionando-se no teatro, embalados pela ilusão, os espectadores descarregavam o que lhes oprimia a alma. O teatro os aliviava.

Há 2.500 anos, Aristóteles fez teorias psicanalíticas: reprimindo a vivência impulsiva, que não levamos para a vida social, ficamos saturados de "humores" e o teatro seria o lugar de descarga deles, de alívio para esses impulsos que nos corrompem a vida psíquica.

Baseava-se na teoria dos humores, que eram quatro: sanguíneos, fleumáticos, melancólicos e aquáticos. Acumulavam-se pelas pressões sociais e o teatro descarregava-os.

É uma teoria interessante; embora de base fisiológica, assemelha-se à moderna psicanálise. Aristóteles acreditava que a música e o teatro em geral aliviavam-nos dessas cargas, como um moderno divã psicanalítico. Realizava-se a *socialização do cidadão* com o teatro. Um sujeito neurótico ou rebelde tornar-se-ia sociável, por meio do espetáculo, que era *subvencionado pelo Estado.* Os cidadãos livres iam ao teatro, cumprindo, pois, um ritual semelhante à missa e a outros dessa ordem.

Para chegarmos à catarse, temos de identificar-nos com os heróis, viver intensamente, observando regras propostas. Depois de viver tudo que se passa no palco, saímos pacíficos do teatro.

A partir da Renascença, até fins do século 19, predominou essa teoria. Construía-se, para isso, o palco à italiana ou palco italiano, de que é exemplo, aqui [em São Paulo], o do Teatro Municipal. Era uma espécie de caixa, separada totalmente da plateia por um espaço de 5 a 8 metros. O palco tinha luz própria, bastante profundidade, de forma que os telões pintados davam efeito de perspectiva; neles pintavam-se paisagens, templos, palácios, com uma ilusão de realidade máxima.

Quanto mais distante o palco da plateia, maior a identificação, pois não vemos os atores, que transpiram, humanamente, mas sim as personagens; não vemos Rute da Silva, mas Ofélia; não vemos João de Souza, mas Macbeth. De muito perto, como no Teatro de Arena [também aqui em São Paulo], vemos até a salivação do ator; e um herói que transpira não é mais herói.

A cortina era necessária, fechava um mundo mágico; ao começar o espetáculo, abriria outro mundo. Quando entro num teatro e já vejo a cena preparada, penetro num contexto despido de ilusão. Segundo a tese do teatro ilusionista, a distância deveria ser sempre marcada.

O Teatro de Arena é bem mais representativo do teatro moderno; no momento mais intenso da representação, podemos ver o público sentado do outro lado, um conhecido acenando, a salivação do ator.

O Galpão é um tipo de teatro shakespeariano, com o palco cercado pelo público, quase numa arena. Acrescentaram também uma passarela. No começo do século 20, teve início a pesquisa de novos palcos. Havia uma divisão classista, com lugares para aristocratas, para a burguesia, e o "galinheiro", para os menos abastados. Mesmo arquitetonicamente não há mais isso, divisão de classes.

NATURALISMO, ILUSIONISMO, REALISMO

1) No naturalismo, o teatro ilusionista alcançou a expressão máxima. Começou em 1875 e foi até 1900.

Teve expressão drástica na França, com Zola e com o diretor André Antoine, e intensa expressão na Escandinávia, com Ibsen; na Rússia, com Tchecov (que já vai para o impressionismo) e Stanislávski. Na Alemanha houve Gerhart Hauptmann, que escreveu uma peça bem típica do naturalismo, *Os Tecelões* [1892], da qual há uma tradução brasileira.[67] O diretor que encenou o naturalismo na Alemanha foi Otto Brahn, apresentando peças de Hauptmann e Ibsen. Na época o governo proibiu as peças, por imorais e subversivas – que não são, absolutamente. Sua apresentação restringiu-se a clubes fechados, inclusive *Os Tecelões*.

O ilusionismo encontra no naturalismo sua máxima expressão;

---

[67] Gerhart Hauptmann, *Os Tecelões*. Tradução de Marion Fleischer e Ruth Mayer Duprat. São Paulo: Brasiliense (Coleção Teatro Universal), 1968.

fala-se em prosa, nunca em versos, para aumentar a ilusão. No drama naturalista não se observam regras como de haver somente reis e rainhas atuando. O proletariado em peso (*Os Tecelões*) aparece como massa. *Woyzeck* [1837], de Georg Büchner, foi a primeira peça em que figuraram os proletários, mas em *Os Tecelões* eram apresentados como massa.

Até em tragédias falava-se em dialeto. *Os Tecelões* teve duas versões: uma, num alemão mais literário, se bem que baixo, e outra em dialeto silesiano.

Outra regra naturalista importante: o ator pode comer, beber, transpirar, *virar as costas para o público, comportando-se como se não houvesse plateia*. Antes, o ator respeitava o público presente, mesmo com o ilusionismo. Ficava sempre em diagonal, enviesado, nunca oferecendo as costas ou o perfil. O respeito ao público devia-se, também, ao fato de esse público ser constituído de aristocratas, em sua maioria.

Para falar com um parceiro, o ator dava um passo para trás, para não oferecer a retaguarda à plateia. Era uma coreografia complicada, porque o outro avançava um passo, na hora de responder.

Com o naturalismo, surgiu a teoria da *quarta parede*: o público não existia para o ator, que se comportava como se estivesse protegido, nas cenas íntimas representadas, por uma quarta parede que o separava da plateia.

No teatro tradicional, como dissemos, a base da peça era principalmente *o diálogo*, já que não havia mudança de cenário nem grandes *décors*, não havia uma cenografia rica, nem narrador dirigindo-se ao público, faltando também outros recursos técnicos, como o jogo de iluminação. Ainda não se usava a eletricidade, que influenciou muitíssimo a cenografia moderna. O século 19 experimentava a iluminação a gás; antes dela, o teatro era clareado com

muitas velas, que eram acesas, cuidadas e trocadas por funcionários especialmente empregados para isso. Havia teatros instalados em praças públicas, aproveitando a luz natural, e também teatros com palcos como os utilizados nos dramas de Shakespeare e de sua época; nesses palcos a luz entrava pela abertura do alto e as encenações davam-se à tarde.

O século 19 trouxe o gás e a luz *em cores*, muito aproveitada pelos românticos; para conseguir as cores, usavam-se óleos, que gotejavam, estragando por vezes as roupas dos espectadores. Por causa do óleo, houve incêndios pavorosos, que ficaram célebres na história do teatro.

O estilo expressionista aproveitou-se muito da iluminação elétrica: o foco de luz, recortando as personagens no palco, captava os elementos mais essencialmente humanos.

O teatro tradicional tinha jogo cênico e pantomima pobres. Os atores representavam de modo contido – com grande *élan*, claro, mas sem muita movimentação física. Toda a movimentação era dada pelas palavras, pelo elemento literário. O drama clássico *era sobretudo retórico*. Os gestos, a pantomima viva, típicos do teatro atual, eram contidos. Havia exceções, como a da *Commedia dell'Arte*, bem pantomímica, mas a *Commedia dell'Arte* não era um teatro tipicamente clássico.

2) No decorrer do século 19, então, a ideia de dar o máximo de ilusão de realidade intensificou-se com o realismo e o naturalismo. Romantismo, realismo e naturalismo foram sequenciais. E foram correntes que abrangeram a literatura, o teatro e também as artes plásticas.

O realismo acentuou-se no romance, com Balzac, Flaubert. Pretendia aproximar a arte da vida, com a maior objetividade possível. Desejava "imitar a natureza", ideia já preconizada por Aristóteles, filósofo que recomendava isso para todas as artes.

Aqui, podemos discutir a respeito do que se conceitua como "imitação" e "natureza". Aristóteles pensa a natureza de modo diverso de nós, modernos, e vê a imitação de maneira diferente dos realistas do século 19. Para Aristóteles, a imitação deveria selecionar, sim; até aí, nada de mais, porque a arte é, antes de tudo, seleção. Mas, segundo ele, a seleção deveria visar só o *típico* e o *universalmente humano*, nunca o feio e repugnante.

O realismo do século 19 queria imitar a realidade também em pormenores negativos, a tal ponto que às vezes tendia a imitar *apenas* esses aspectos feios e repulsivos. Ia em direção completamente contrária, portanto, ao que diziam Aristóteles e os clássicos.

Gente muito velha e alquebrada não deveria aparecer num palco clássico, que só admitia a velhice bonita, digna, bem-vestida, de barba longa. Apenas gente adulta *e dona de sua razão* estava qualificada para ocupar o palco. A seleção era dos aspectos mais normais e não patológicos. O teatro clássico é essencialmente sadio.

Os romanos tenderam a selecionar aspectos patológicos ou, como diziam, "noturnos". Da mesma forma, o naturalismo fazia uma seleção unilateral.

Salientemos aspectos da imitação: de alguma maneira, a natureza também é imitada – até na arte abstrata e na música, na geometria cubista ou no caos irracional que era a natureza para os românticos. Para os clássicos, não: a natureza e o homem eram racionais. Até a concepção da paisagem clássica e romântica é diferente. Na clássica, os parques são geometrizados (como nos parques franceses), ordenados pela mão do homem, que imprime harmonia ao sistema botânico. Os românticos mostravam marcada preferência pelos parques ingleses, artificialmente caóticos; viam a natureza como caótica e selvagem. Patenteia-se, aqui, o destaque dado pelos românticos aos elementos *sentimentais e irracionais*.

"Imitar" ou não a natureza não diz muito, se não se explicar, antes, como o imitador a concebe. O realismo queria a imitação da *natureza empírica*; portanto, apareceram a burguesia, as classes baixas, sem que as personagens fossem afastadas no tempo e lugar. O clássico apresentava figuras míticas ou longínquas, para lhes conferir uma grandeza maior, porque é difícil dar muita grandeza a figuras próximas, prosaicas.

O realismo apresentava ambientes conhecidos de todos; portanto, a descrição tinha de ser mais minuciosa, porque o público, conhecendo lugares semelhantes àqueles onde a história se desenrolava, podia saber que em determinado quarto, por exemplo, não seria viável um móvel de estilo jogado em cena, segundo a livre vontade do diretor. *A Dama das Camélias* [de Alexandre Dumas Filho], exemplo de peça romântica, devia obedecer a padrões imitativos bem empíricos.

Teve início a nova temática, mostrando a vida comum, corriqueira, do camponês, do burguês, do comerciante, do especulador – como em Balzac – e, ainda, a vida das camadas baixas. Não há mais a temática grandiosa e *vão desaparecendo os heróis*, dando lugar aos *anti-heróis*, com ambições comuns, tomando cafezinho. Lembremos aqui Hegel, que, falando a respeito do herói, disse ser inviável um herói pedir um cafezinho; deveria, forçosamente, tomar um vinho, algo mais diretamente ligado às raízes da terra e às fortes tradições, e comer pão; por esse padrão, é inviável um herói comendo pão de glúten e engolindo um superindustrializado adoçante artificial. Quando muito, a personagens germânicas permitir-se-ia uma forte e telúrica cerveja.

Todo o teatro é construído tendo como base a nova temática, que aborda uma problemática nova e focaliza, com muita insistência, as relações entre homem e mulher, estudando o matrimônio, a situação da mulher na sociedade. Havia os que defendiam e os que eram contrários à emancipação feminina – Ibsen, totalmente a favor em *Casa de Bonecas* e *Espectros*; Strindberg, contra. Estava-se em plena época vitoriana, a sociedade caracterizava-se por muito puritanismo e por uma hipocrisia decorrente das atitudes que as pessoas eram, pelas convenções, forçadas a adotar. Para o movimento emancipatório da mulher, o teatro da ocasião teve importância extraordinária, por causa desse puritanismo, que o teatro abordou.

3) O realismo e o naturalismo acentuaram o ilusionismo, querendo fazer o espectador esquecer-se da própria realidade, esquecendo-se também de que estava num teatro. Formulou-se a teoria da quarta parede, a que já aludimos, que pleiteava que os artistas se comportassem de modo totalmente natural, como se não houvesse um palco aberto entre eles e a plateia, mas sim uma quarta parede, que lhes protegesse a intimidade.

A introdução da peça *Senhorita Júlia* [1888], de Strindberg, exprime a tomada de posição mais radical do naturalismo; é um documento interessante. Strindberg pretendia *abolir até os intervalos*, para que o público não fosse despertado de seu estado hipnótico. Compara o autor teatral ao hipnotizador, estudando a cenografia, para torná-la bem ilusionista, com uma iluminação que não deforme o rosto dos atores.

O naturalismo também é interessante por adotar a teoria científica vigente em sua época sobre o homem e a realidade. Façamos aqui a distinção entre realismo e naturalismo: *o realismo só observa a natureza e procura imitá-la; o naturalismo vai além, segue teorias científicas*, caso de Zola e Ibsen. Adeptos do cientificismo, endossam a teoria social positivista, pela qual o homem é determinado pelo ambiente e pela hereditariedade, *não sendo mais um ser livre*, como até então concebido. No drama clássico, o homem era livre, ao menos em certa medida, pois, apesar da fatalidade, mantinha-se em liberdade e lúcido. O realismo dá o homem como ser determinado por fatores que não pode controlar – como joguete, enfim.

A peça máxima nesse sentido é *Espectros* [1881], de Ibsen. Nela, a tragédia se constrói a partir de convenções impostas às personagens, cheias de atitudes hipócritas. O filho da sra. Alvin, em razão da hereditariedade, da vida devassa do pai, enlouquece, sofre uma paralisia cerebral em consequência dessa degeneração biológica. Todos esses fatores se agregam, abatendo a família.

Todo o naturalismo desmascara o homem como ser espiritualizado, com possibilidade de vida heroica; ele é reduzido a um ser zoológico. Ibsen, Zola e o filósofo Schopenhauer eram grandes desmascaradores. Este reduz o homem à vontade irracional, não à inteligência lúcida. Tal vontade tem raiz no instinto sexual.

Há um típico processo desmascarador, feito pelas ciências naturais; coisas das mais ricas são *reduzidas* aos elementos químicos, como uma flor, que é sal, cal, água etc.; um homem também é passível de redução a elementos químicos.

Por meio da medicina, de Freud, o homem é reduzido ao complexo de Édipo, ou de Electra, essencialmente; reduz-se a pessoa à expressão mais simples. Nietzsche reduz o homem à vontade de poder. Marx o reduz a impulsos econômico-sociais.

Esses elementos penetram no teatro, que, em consequência, é cruel e seleciona os aspectos mais repugnantes e feios para apresentar. Nas peças naturalistas há 60 a 70 por cento de personagens alcoólatras; nunca se fez uma estatística, mas à simples observação isso se destaca e seria interessante fazê-la. Hoje esses tipos que fogem da norma não são só alcoólatras, mas tomam bolinhas, drogas, são homossexuais. Em relevo, os aspectos que escapam da norma e os patológicos.

Esses aspectos não devem nem podem ser eliminados por uma censura muitas vezes estúpida: fazem parte de nosso contexto social, e o teatro deve poder apresentá-los; o caminho foi aberto pelo naturalismo. A concepção naturalista não permite saída: o homem é *determinado*, ideia que foi desenvolvida por movimentos posteriores, como o expressionismo, o simbolismo, o impressionismo.[68]

A nova temática, manifestando-se no realismo e no naturalismo, leva quase necessariamente a novas concepções teatrais; o homem é determinado por fatores exteriores a ele, participando da vida social como fator. É preciso indicar essas forças anônimas, que não se deixam absorver ou transmitir só pelo diálogo. De saída, por causa da temática, o naturalismo é forçado a ultrapassar o clássico; é difícil representar, só pelo diálogo, o mundo anônimo e vasto das metrópoles que crescem, das fábricas que surgem, das grandes massas proletárias da Segunda Revolução Industrial, mundo impalpável, mas presente. É necessário adotar novos recursos para essa temática do mundo anônimo e das convenções sociais, buscando novas formas cênicas, novas formas de expressão.

O teatro clássico apresenta pessoas que, mesmo mais apaixonadas, sabem sempre o que lhes vai na alma. Racine tem sua Berenice, que, prestes a desmaiar, pede à aia que a apanhe: "Sustenta-me, sustenta a tua rainha/ que está desmaiando". Ainda diz isso [no original] em alexandrinos, que rimam!

O naturalismo apresenta alcoólatras em obumbração total, recorrendo à pantomima dos bêbados e ao *diálogo esfacelado*, truncado; é uma novidade esse diálogo que se desfaz, ao falar de coisas alógicas, turvas, desconexas, balbuciadas. Todas as formas de fala embriagada afloram, para exprimir a semi-inconsciência; o estado anormal, sem raciocínio, é novo no teatro.

Hauptmann, em *Antes da Aurora* [1889], apresenta um homem embriagado e todo o resto do pessoal meio anormal, falando em prosa, não mais em versos, com anacolutos e em jargão. Essa peça dá bem a ideia da nova temática: camponeses ricos encontram petróleo e começa a dissolução da família.

Os novos temas estão em Ibsen, Tchecov, Hauptmann, Strindberg. As personagens são extremamente solitárias, vivem dentro de si, sem relacionamento com o outro; já que vivem mais dentro de si, o diálogo torna-se precário.

Em Ibsen, por vezes, o drama que ele tenta fazer se desmancha por causa do diálogo. São personagens extremamente solitárias e, quando falam, destroem sua solidão, que é o tema fundamental. Prejudica as personagens o fato de falarem bem demais. A sra. Alvin mesmo, profundamente solitária, fala muito bem, com muita lucidez; pelo ponto de vista atual, isso arruinou a personagem, porque ela não pode ser tão solitária, falando tanto e tão bem.

Tchecov oferece o tema do *fluxo cinzento* dos dias, da chatice do viver nas pequenas cidades da província russa, enfim, o tema do cotidiano. Isso destrói a forma tradicional do drama. Tchecov tem de desdramatizar, porque "o drama dessas vidas era não terem dramas", diz ele. Descreve o terrível tédio desdramatizando as personagens. Na primeira versão de uma peça, coloca um suicídio, o que é extremamente dramático; na segunda versão, suprime-o. Retrata a vida tediosa e aborrecida, empregando, para isso, um diálogo que se passa em duas camadas, por assim dizer: aquele que ocorre no exterior, um diálogo repetitivo, chocho, que sugere o drama fundamental de vidas desiludidas, sem esperança em nada importante, *sem valores e, portanto, sem ação* – não acreditar em nada não propicia que se atue.

---

[68] *Resposta a uma aluna:* A respeito de Brecht, ele é marxista, e o marxismo permite certa liberdade ao homem; embora determinado pela sociedade, ele é seu *sujeito*, pode atuar nela. Há um jogo entre as partes. Sartre também considera o homem *em situação*; em sua situação, ele tem certa possibilidade de ser livre. (Falaremos melhor de Sartre posteriormente.)

A nova temática emergente, do ensimesmamento, da solidão, da incapacidade de relacionar-se, do tédio da vida cotidiana, nunca tinha sido abordada na dramaturgia. Isso requeria novas formas, diferentes das tradicionais.

CENOGRAFIA NATURALISTA

Seu mais importante cenógrafo foi o russo Constantin Stanislávski [1863-1938], influenciado pelo grupo de uma companhia alemã, os Meininger, famosos a partir de 1874, que apresentavam peças históricas com todas as minúcias possíveis. Aliás, chegavam a excessos de realismo, com batalhas tão verídicas que enchiam o teatro de pólvora, com balas de verdade, provocando no público uma reação análoga à das bombas de gás lacrimogêneo atiradas durante a *Primeira Feira Paulista de Opinião*.[69]

Os Meininger gastavam muito: havia escudos ou armas de heróis germânicos autênticos, assim como *grandes massas no palco*, que começavam a assumir importância. Com o problema do proletariado, era necessário fazer aparecer a massa; o requintado drama clássico apresentava no máximo sete pessoas – à exceção do coro, mas falamos de personagens formuladas propriamente como tais. A massa, o povo, era [o pronome] *"on"* no teatro francês; em Racine, a rainha dizia: *"Qui l'on dit?"* [Quem o diz?]. Esse *"on"* pequeno e minimizador era o povo, que nunca aparecia.

Nos Meininger, o povo apareceu pela primeira vez como *soma de indivíduos*, diferenciados entre si. Depois de 20 ou 30 anos, no expressionismo, figurava uma massa homogênea, anônima, quase como um corpo de balé, toda vestida da mesma forma. Mas cada um dos atores componentes da massa era um ator completo; até as grandes atrizes e atores representavam a massa, por vezes.

Em *O Mercador de Veneza*, na despedida de Shylock, o espectador até se perdia nos detalhes da encenação, distraindo-se da fala da personagem. Em seus escritos, Stanislávski descreveu a influência que os Meininger exerceram sobre ele.

André Antoine [1858-1943] foi outro grande cenógrafo naturalista, criador do Teatro Livre de Paris, logo imitado, principalmente na Alemanha. O Teatro Livre representava peças proibidas pela censura, em clubes fechados, cujos associados podiam assistir.

Antoine ultrapassou muito o naturalismo dos Meininger. Queria buscar o máximo de autenticidade, um realismo completo, não só de detalhes, mas também de conjunto e quanto ao comportamento dos atores. *Foi a primeira vez que os atores viraram as costas para o público num palco.* Antoine colocou, num açougue necessário à ação de uma peça, os famosos pedaços de carne fresca, autênticos e todos os dias trocados. Nele, como nos Meininger, havia uma decoração integral, abolindo-se os telões pintados e colocando-se os objetos reais. As portas passaram a ser portas mesmo. Anteriormente, só se colocavam móveis totalmente necessários: se o texto mandava que o herói se apoiasse numa mesa, ela era colocada; com Antoine, havia várias mesas ou cadeiras, como numa sala de verdade.

---

[69] [Da *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*: "Espetáculo produzido pelo Teatro de Arena em 1968, com direção de Augusto Boal, a *Primeira Feira Paulista de Opinião* reúne alguns dos mais atuantes dramaturgos do período, como Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal, além de compositores como Edu Lobo, Caetano Veloso, Ary Toledo, Sérgio Ricardo e Gilberto Gil, que criam suas obras em torno da seguinte questão: o que pensa o Brasil de hoje? A montagem une a classe teatral paulista e a carioca na luta contra as ações autoritárias da Censura". http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4153]

O homem é integrado no mundo, coisa contrária aos clássicos. Racine, Corneille, Schiller representavam o homem nunca cercado por objetos; ele realçava-se como personagem dotada de poder, num palco vazio. Lembremos agora Ionesco, dramaturgo no qual por vezes um objeto é mais importante que uma personagem viva, um homem.

Quando os objetos cercam o homem, tornam-no mais um objeto entre outros. Antoine rodeia a criatura humana de coisas, bem de acordo com a teoria naturalista, segundo a qual o homem era determinado num mundo de coisas. "O homem é devorado pela matéria circundante", conforme um crítico da época. Sua posição central, observada desde o Renascimento, fica muito abalada.

Isso também sucede no palco de Constantin Stanislávski, mas de modo mais sutil. Stanislávski é um homem de teatro completo, um dos maiores de todos: bom ator, diretor, teórico (seu *Método* é importantíssimo), representante do naturalismo psicológico. Por meio da encenação e de longos ensaios com os atores, quer dar as personagens humanas com todos os tiques de movimento e neurose que possa haver. Leva a diferenciação tão longe que quase dissolve os contornos nítidos.

[No século 17] Molière, clássico, compunha personagens com poucos traços, para torná-las típicas, nítidas (o Misantropo, o Avarento). Stanislávski dá tantos detalhes que quase dissolve neles a personagem; realmente, o ser humano *é* assim, mas não o ser humano como personagem teatral. Coloca tantas manchas de caracterização que as personagens se borram, como nos quadros impressionistas. Todas as

personagens têm algo peculiar, tiques. Por isso mesmo, foi o maior encenador de Tchecov: peças tão sutis exigiam um grande encenador, por serem quase impressionistas, difíceis de transmitir.

Muitos críticos do começo do século 20 falam das encenações de Stanislávski na Europa; eram de uma beleza nunca mais alcançada em sua especialidade. Tchecov é difícil de encenar, por causa do tédio, que é um grande bocejo, o que traz o risco de dividir-se em muitos bocejos pela sala, fato que seria desastroso. Suas peças têm muitos bocejos e silêncios, a marcação é dificílima; nos silêncios de 20, 30 segundos, se não tivermos confiança no grupo que representa, pensaremos que esqueceram o texto.

Em 1897, Stanislávski encontrou o literato Nemirovitch Dantchenko, em parte também capitalista, que passou a financiá-lo. Bem à maneira russa, tiveram uma conversação de 18 horas, das quais resultou o Teatro de Arte de Moscou, tão famoso.

O plano era um teatro concebido com muito rigor, pois deveria ser um lugar de respeito religioso. O *ensemble* iria para fora de Moscou, para uma aldeia, em comunhão com a natureza, executando mesmo trabalhos manuais. Nesse aspecto, nessa atitude rigorosa, de severa disciplina moral, tiveram forte influência de Tolstói. O exercício era uma maneira quase dramática de criar o espírito do *ensemble*, em contato constante com o texto da peça; os atores, a equipe, o grupo, enfim, viviam como amigos. O texto era analisado até os mínimos detalhes. Cada frase, diálogo, oração eram estudados até o fundo, entendidos em sua total abrangência. Esse trabalho muito lúcido com o texto tornou-se tradição teatral, obedecida posteriormente.

O crítico, por vezes, deveria envergonhar-se de fazer críticas rápidas, sem pensar muito no texto, lendo-o apenas uma vez e depois vendo a representação; atores e diretores debruçam-se semanas sobre ele, discutindo cada movimento, uma palavra, dissecando o texto.

Stanislávski também tirou do desempenho o falso *pathos*, a "teatralidade" anterior, a falsa ênfase, o divismo e o estrelismo. Nisso seguiu os Meininger, que não admitiam estrelas nas atividades do grupo.

Usava o verismo radical de Antoine, colocando em cena até mobília virada de costas para o público, projetando sombras de objetos que não estavam no palco, mas deveriam estar e ser imaginados. Havia grande profusão de detalhes, recuperando-se a fidelidade geográfica; para encenar Ibsen, trazia móveis noruegueses; para encenar *Ralé*, de Górki, fazia os atores irem até as feiras, para aprenderem o linguajar. Muitos apanhavam por isso.[70]

Com o naturalismo, chegamos ao máximo de ilusionismo, como se o palco fosse realidade e o público espiasse pelo buraco da fechadura. O ator nunca deveria olhar o público nem se dirigir a ele, porque a personagem não poderia fazer isso e a identificação naturalista queria ser a maior possível. Macbeth não poderia sair de seu século 15, por exemplo, dirigindo-se calmamente aos espectadores de São Paulo de 1967.

O desdobramento entre personagens e ator era absolutamente proibido no teatro naturalista. O ator desaparecia, para dar lugar à personagem. Esses elementos, do mais radical naturalismo, foram bem frisados por Strindberg na introdução à peça *Senhorita Júlia* [já citada]. Tentou-se, depois, ultrapassar esse tipo de desempenho de identificação.

O teatro naturalista enfrentava uma dificuldade: tomando como tema principalmente as camadas mais baixas da sociedade, com participação do proletariado ou de marginais – *Navalha na Carne*[71] é uma peça tipicamente naturalista –, assumiu o risco de *só haver esses tipos como personagens*. O ator tinha de falar como eles e ter *o mesmo horizonte de consciência*: estreito, sem cultura. Portanto, a própria personagem não poderia dar interpretações de sua situação nem fazer comentários e refletir a respeito. Não são personagens passíveis de serem aprofundadas. Essa é uma grande limitação a que o naturalismo obriga.

Um teatro que desejasse penetrar mais na realidade do que o naturalismo teria de ultrapassar seu sistema de desempenho ou colocar personagens mais intelectuais em cena, porque as camadas mais ínfimas não possuem personagens com horizonte intelectual. Brecht não: toma personagens humildes falando, mas põe um narrador que comenta, já que as criaturas focalizadas não podem tecer os comentários necessários a sua situação. O teatro torna-se narrativo, ultrapassando o naturalismo. Essa necessidade de *explicar* foi uma das razões para Brecht abandonar o naturalismo. Ele teria de introduzir comentaristas da situação ou atores que se separassem das personagens – o famoso "distanciamento" – e as comentassem.

Já falamos de Antoine e do realismo cru de seu Teatro Livre, imitado em outros países, para poder apresentar peças consideradas, na época, obscenas ou subversivas.

---

[70] *Pergunta de uma aluna:* Em *Marat-Sade* os intérpretes que faziam os loucos representavam de modo completamente verossímil, o que até prejudicou o espetáculo, pois prestava-se atenção em muita coisa diferente ao mesmo tempo. *Resposta:* Os atores aprenderam, sim, muito sobre as características da loucura, a ponto de serem endossados por psiquiatras; era necessário esse desligamento entre as partes. É uma característica fundamental da loucura o viver num mundo particular, isolado, por isso são chamados de "alienados"; era parte fundamental do espetáculo. (*Marat-Sade*, de Peter Weiss, foi encenada por Ademar Guerra em maio de 1967, com o Teatro da Esquina.)

[71] Ver nota 13, p. 29.

Já falamos de Constantin Stanislávski, o maior representante do naturalismo, especialmente quanto a suas encenações de Tchecov, se bem que Stanislávski houvesse ultrapassado um pouco o naturalismo, por suas sutilezas, pela finura dos matizes psicológicos que conferia às personagens. O requinte do pormenor leva Stanislávski mais para o impressionismo.

Mesmo o próprio Tchecov, seria melhor colocá-lo no impressionismo, arte que se manifestou na pintura, cheia de lusco-fusco, de luzes, e que também foi para o palco.

Já mencionamos o *esfacelamento das personagens*, por um excesso de nuanças e toques, com perda dos contornos. Tchecov tem personagens construídas com manchas, pinceladas, personagens complexas, difíceis de compor e de caracterizar para um ator. Encenar Tchecov é prova de fogo para um grupo, exceto suas pequenas farsas. As peças maiores, como *O Jardim das Cerejeiras*, *As Três Irmãs* e *A Gaivota*, são bem difíceis.

Stanislávski exigia uma disciplina rígida no Teatro de Arte de Moscou e introduziu um moralismo extremo na vida fora do palco. Nele, os trabalhos manuais compensavam o trabalho mental; tinha uma visão quase mística, tolstoiana, do trabalho teatral.

Os críticos da ocasião admiravam muito o cuidado que o encenador tomava com a interiorização psicológica, com pormenores, vestuário, móveis que reproduziam os originais. Stanislávski colocava *atrás do palco* o mesmo ambiente da frente, igual, duplicando-o, para que o ator começasse a viver antes o papel. Ele teria de encarnar fielmente a personagem. Stanislávski desenvolveu um método complexo, para que o ator se identificasse por completo; deveria partir de movimentos exteriores, de mímica, para interiorizar atitudes profundas. Quando se faz certa mímica, criam-se as emoções correspondentes e a mímica torna-se ainda mais sincera. É um processo de indução.

Certos atores realmente se identificam com a personagem, quase até a histeria, mas nem Stanislávski desejava isso: queria que, durante a atuação, mesmo no auge emocional, se preservasse o autodomínio. Há uma discussão a respeito; alguns atores se voltam contra Stanislávski, por preferirem o desempenho frio e intelectual, nunca se emocionando, usando grande técnica. É preferível um desempenho assim a outro que se deixe absorver por completo pela emoção; ser totalmente levado pelo papel *faz com se saia dele* e do conjunto. É preciso criar um estilo para representar os papéis. [O iluminista] Diderot, em *O Paradoxo do Ator* [1758], fala sobre isso. Diderot é o representante máximo do ator como calculador frio, que compõe a imagem da personagem dentro de si.

Stanislávski seria o tipo polarmente contrário a Diderot, desejando que o ator crie em si uma emoção intensa, se bem que dominável, sempre dentro do espírito do *ensemble*. Deve manter aberto um pequeno olho vigilante, para dominar sua emoção.[72]

---

[72] *Resposta a uma pergunta:* O Actor's Studio segue, em essência, mas com modificações posteriores, o método Stanislávski. No Brasil temos Eugenio Kusnet, que conheceu pessoalmente o diretor russo e que dá aula só a atores, aos sábados, a respeito do método. (Kusnet, que encerrara sua carreira de ator com *Marat-Sade*, andava então empenhado em seu livro *Ator e Método*, cuja primeira edição seria publicada em 1975 pelo Serviço Nacional de Teatro, do Rio de Janeiro.)

9

SIMBOLISMO:
MAETERLINCK, JARRY, STRINDBERG

SIMBOLISMO: MAETERLINCK, JARRY, STRINDBERG

A verdade exterior buscada nos cenários naturalistas visava, de fato, um psicologismo radical. Todos os dados exteriores da cenografia ficavam a serviço do ator, para que ele servisse à personagem: luzes, ruídos ajudavam o ator a ambientar-se, para encarnar a personagem. Todo o naturalismo cenográfico quer "criar as condições mais propícias ao trabalho do ator" (Stanislávski).

Tchecov chegou a criticar o excesso de efeitos sonoros: tempestade, cantos matinais dos pássaros, chuva, carruagens afastando-se, relógios e sinos batendo, ruídos que procuravam alcançar o máximo de autenticidade *para o ator*. Curiosamente, não era o público o primeiro visado por Stanislávski; claro que a plateia ouvia o apito do trem ao longe e pensava nas grandes vastidões da planície russa por ele percorridas, mas Stanislávski colocava esse ruído para que o ator vivesse psicologicamente o papel.

A crítica berlinense que acompanhou Stanislávski em suas turnês europeias e pela América sempre admirou muitíssimo o encenador. Um crítico disse que uma das cenas, passada num jardim florido, com mulheres conversando, parecia um quadro de Renoir. Vê-se, aqui, mais uma vez, o naturalismo de Stanislávski ultrapassando sua linha, como mencionamos, e tocando o impressionismo. Outro crítico disse que, com a encenação de Górki por Stanislávski, *findava a realidade no palco*. Curiosamente, a realidade foi levada a tal ponto que estava se superando.

Muitos críticos e ensaístas começam a pintura moderna pelo impressionismo; outros terminam, com ele, a pintura pré-moderna.

De qualquer modo, evidencia-se uma transição, uma linha divisória. Dissolve-se a arte figurativa, pelos contornos borrados, pelos objetos diluídos, o que caracteriza bem a arte moderna. Os impressionistas queriam levar o realismo às últimas consequências e transmitir só impressões. Diziam que não existe realidade, mas apenas as impressões dela – *uma concepção já muito subjetiva*. A superação do realismo positivista, o esgarçamento do contorno das personagens correspondem ao teatro e à pintura impressionista.

Um professor de Einstein, Ernst Mach [1838-1916], filósofo de Viena, expõe que não existe realidade a não ser a que apreendemos com os sentidos. Quando tenho uma maçã na mão, não é um objeto total que tenho. O tato na mão nota certa dureza, os olhos têm impressão visual de cores; tenho no olfato o odor agridoce e, finalmente, entre os dentes, recebo um sabor específico. Quando todas essas impressões se juntam (vê-se aqui o caráter atomista da concepção de Mach), dou a elas o nome "maçã" e crio uma projeção, inventando rótulos, que coloco sobre uma substância. A substância total não existe, a maçã se dissolve numa faixa de impressões. Quanto a nossa alma, *é um aglomerado de impressões não permanentemente firmes que chamamos de ego; o ego mesmo não existe*. O Alberto de 5 anos, o ego de Alberto nessa idade, não é o mesmo aos 60. Há uma contínua transformação de particularidades. Memória são impressões que perduram mais ou menos tempo, ao longo da vida.

Essa visão, superada atualmente, corresponde à visão de Stanislávski, cheia de nuanças, retratando um ego que se esgarça, não firme. [Como veremos, um dramaturgo contemporâneo dele,] Pirandello, também concebe personagens em dissolução, que são o que os outros veem. Por volta do início do século 20, era essa a concepção que se relacionava, necessariamente, com certa arte.

Stanislávski percebia as limitações de seu teatro e do naturalismo.

Genial homem de teatro, aberto, criou estúdios vanguardistas dentro de seu teatro, para pesquisar novos rumos. Não era dogmático nem fanático por suas formulações, apesar de ser criador de um método teórico.

Posteriormente, convidou simbolistas, como o cenógrafo Gordon Craig, para fazer cenografia. Havia, em sua equipe, diretores novos, revolucionários: Meyerhold, Vakhtangov, formados no laboratório de pesquisas do encenador.

Em 1890, configura-se nova corrente, o simbolismo, contrário ao impressionismo e ao naturalismo. Pessoalmente, acredito que o simbolismo deu início a toda a arte moderna.

MISTURA DE GÊNEROS

O simbolismo irradia-se da França (os nabis, Gauguin, Maurice Denis, Vuillard, na pintura; Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry, na poesia). É fortemente influenciado pelo romantismo, leva à prática artística teorias estéticas românticas. Mas encontra-se nele tudo que faz parte, essencialmente, da arte moderna.

Tem a tendência [moderna] de misturar os vários gêneros: quadros invadem a terceira dimensão, convertendo-se em esculturas; a ideia da escultura cinética de hoje principiou com os móbiles [de Calder, na década de 1930,] movidos pelo vento; a passagem *da poesia para a página*, não apenas como arte audível, foi uma fusão da poesia com a arte gráfica, na poesia concreta [de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e outros] – que, aliás, começou com a poesia barroca.

O simbolismo encontra forte expressão no teatro. É preciso sempre demarcar a diferença entre a expansão no teatro e nas outras artes. Como o teatro dirige-se a um público amplo, tem de ser menos ousado que as outras artes, principalmente porque também tem

seu lado comercial; investem-se grandes somas no espetáculo, que não pode ser completamente ininteligível. Ou seja, o simbolismo aparece mais atenuado no teatro.

A propósito, sobre "mistura nas artes", a respeito da poesia concreta, um exemplo simples:

SOLITÁRIO
SOLIDÁRIO
SOLI ÁRIO

Na palavra final, incompleta, podemos pôr à vontade a letra que falta, quer o "t", quer o "d". Uma folhinha interessante tem essas três palavras: quando só, o "t" é colocado; com visita agradável, o "d" trabalha. Esse jogo entre "solitário" e "solidário" foi criado por Camus, sem intenção poética, mas atendo-se mesmo ao sentido.[73]

O simbolismo encontrou expressão no teatro francês com Paul Fort. Entre seus cenógrafos contam-se Bonnard, Denis, Redon, Vuillard. Paul Fort funda o Théâtre de l'Oeuvre, tentativa de adotar elementos simbolistas por meio de uma decoração sintética, não naturalista. Telões, com cores esvoaçantes, já não reproduzem fielmente a natureza e servem para a cenografia de peças de Maurice Maeterlinck e L'Isle Adam, que escreveram peças simbolistas.

---

[73] [Em "Jonas, ou l'artiste au travail" (Jonas, ou o artista trabalhando), aparece a imagem de uma tela em branco, "ao centro da qual Jonas havia escrito, em letras bem pequenas, uma palavra possível de ser decifrada, mas que não se sabia se era para ser lida como *solitário* ou *solidário*". Em *L'Homme Révolté: Essais* (Paris: Gallimard & Calmann-Lévy, 1965).]

MÚSICA ANTES DE TUDO

Grande influência do romantismo foi o fato de a arte suprema tornar-se a música. Para os clássicos, fora a literatura; a música ocupava lugar bem diminuto na hierarquia artística. Notadamente para os clássicos, a literatura dramática tinha preeminência. Até a posição dos compositores era baixa: [em fins do século 18] Mozart apanhava de seu patrão; foi posto para fora da casa de um bispo a pontapés. Horrível pensar nisso, nessa humilhação acontecendo a Mozart, um dos maiores compositores de todos os tempos. Nos cartazes da época seu nome era diminuto e o dos libretistas, garrafal, como se vê em museus que conservam tais cartazes. Vê-se, por exemplo, o nome do libretista Schikaneder [de *A Flauta Mágica*] em grandes letras; é duvidoso que alguém, hoje, lhe dê importância. Isso evidencia bem o relevo em que era posta a literatura.

Os românticos começaram a valorizar a música; o filósofo Schopenhauer [1788-1860], que influenciou o compositor Richard Wagner [1813-83], considerava a música a arte suprema. Wagner era ídolo dos simbolistas, que, por sua causa, começaram a estudar Schopenhauer.

"*De la musique, avant toute chose*" é o verso de um poema de Verlaine ["L´Art Poétique", de 1874], autor que conseguiu, de maneira notável, colocar musicalidade no poema por meio das palavras, [chegando a] negligenciar o sentido em detrimento da sonoridade.

Na pintura, começa-se a falar, pela primeira vez, em "composição", como na música. E aparecem quadros nos quais figuram violinistas, pianistas; fazem-se quadros cada vez mais abstratos, com cores que imitam música. Isso se patenteia totalmente em Kandinski [1866-1944], que diz querer compor música com seus quadros. Um músico não precisa colocar um "cocoricó" para simbolizar a aurora nascendo, nem um pintor precisaria pintar um galo com a mesma finalidade. As cores seriam suficientes, com total abstração da figura. A música não é figurativa, cria mundos com os sons; os pintores passam a querer criar sons com as cores.

ABSTRAÇÃO, SIMPLIFICAÇÃO

Os românticos começam a formular a abstração da figura exterior. Novalis [1772-1801] já fala em arte matemática construtivista – que se realizaria, no século 20, com Mondrian. A arte moderna, *in totum*, tem forte cunho romântico, por incrivelmente antirromântica que possa parecer; mesmo a constante vanguarda, uma forma após outra, é romântica. O romantismo foi a primeira vanguarda moderna, derrubando violentamente o neoclassicismo.

Émile Bernard [1868-1941] foi um [pintor e] teórico simbolista, amigo de Van Gogh e Cézanne. Diz que "a ideia é a forma das coisas, recolhida por nossa imaginação. Cabe, pois, pintar não *diante* das coisas, mas sim captá-las na imaginação, que as recolheu e delas conservou a ideia". Não se trata mais, portanto, de imitar a natureza, mesmo como ainda faziam os impressionistas, que se preocupavam em ir para fora do ateliê, pesquisando as nuanças luminosas *in loco*. A memória funcionaria como elemento imaginativo, criando objetos não reproduzidos realisticamente, mas tais como estão na memória.

"Essa ideia é mais bem expressada pela simplificação, que apreende o essencial, rejeitando o detalhe. Para isso, então, recomendo pintar segundo a memória, que guarda o essencial, evitando-se assim a inútil complicação de formas e tons" (Bernard).

O romantismo não quer dar a realidade objetiva, e sim como a vê, mais como autoexpressão. O clássico nunca pretendia focalizar a si mesmo, ao realizar uma obra. A supervalorização da autoexpressão começa com o romantismo.

O princípio de simplificar para chegar à essência é um princípio da abstração: abstraio o que não é importante e fico só com a ideia.

A simplificação introduz-se no teatro; não há mais muitas nuanças, deixa-se de lado a psicologia, criando-se personagens mais arquetípicas, mais nítidas, que representem estados fundamentais da alma humana, sem a psicologia esgarçada do impressionismo. Aparece a tendência de tornar a personagem lendária ou mítica, simplificando-a, como diz Émile Bernard.

O teatro moderno, enquanto propriamente moderno, visa antes a tipos, caricaturas, abstrações do que a própria realidade. Temos autores, sim, que fazem teatro realista, porém não se distinguem pela modernidade, como Tennessee Williams, que vive hoje, escreve hoje, é bom, mas não é totalmente representativo do modernismo. Quanto a Arthur Miller, embora tenha invadido o expressionismo, continua mais ibseniano. Já Sartre é essencialmente tradicional como dramaturgo, apesar de sua filosofia ser vanguardista. No sentido teatral, não é renovador.

BERGSON E HEGEL

1) A filosofia de Bergson [1859-1941] também foi importante para o simbolismo. Sua concepção de tempo-espaço foi importante para a pintura e para a arte simbolista. Levou à depreciação do espaço tridimensional. Toda a pintura atual não liga para a perspectiva, por muitas razões, é certo; entre elas, a da filosofia de Bergson.

Bergson destaca a intuição e é contra o intelecto. Para os simbolistas, o intelecto só era válido para a prática corriqueira, para a vida material empírica. O *élan* vital nunca poderia ser apreendido pelo intelecto. O intelecto era válido para a ciência e não para o núcleo fundamental da vida, que é um ritmo, infenso a conceitos abstratos. Essa filosofia bergsoniana influenciou tremendamente o simbolismo.

A psicologia estrutural, por volta de 1890, supera a concepção [atomista] de Mach e começa a lidar com totalidades. Agora, pensa-se que apreendemos totalidades, para depois observarmos as partes. Nossa visão da maçã não é atomizada [aroma, cor, textura etc.], e sim total. Apreendemos imediatamente o todo e depois vemos as partes. Veja-se este exemplo:

!!! !!! !!! !!!

Aqui vemos primeiro uma totalidade – !!! –, depois outra, depois outra e outra, numa configuração total, rítmica; não vamos de sinal por sinal.

Bergson faz uma análise magnífica do motivo musical. "Apreendo o total do motivo musical", diz ele. "Entre as várias notas, há relações dinâmicas. Quando transponho o motivo para outra tonalidade, reconheço-o, porque apreendi o todo e não fiquei preso a nota por nota."

Isso está em oposição à teoria das nuanças de Stanislávski. Não se quer mais a realidade empírica, fotográfica, mas a expressão da essência mais profunda da realidade. O teatro quer penetrar a intimidade da alma, dentro da essência humana arquetípica ou da realidade social, para o que não são viáveis os recursos naturalistas.

Hegel, grande esteticista do século 19, escreveu que

> *toda a esfera do mundo empírico, tanto interno como externo, não é o mundo da realidade verdadeira, mas é, antes, aparência e ilusão. Só além do imediato da percepção dos objetos exteriores pode ser encontrada a realidade autêntica. No*

> *mundo comum exterior e interior, a essência decerto também aparece, mas apenas em forma de um caos de acasos, empobrecido pela imediatez do dado sensível e pela arbitrariedade dos estados, eventos, caracteres etc. É preciso que a arte, que elimina a aparência e a ilusão deste mundo mau e passageiro, revele o conteúdo verdadeiro dos fenômenos. Longe de a arte ser mera aparência, deve-se atribuir-lhe e a suas manifestações a realidade mais elevada e a existência mais verdadeira, se comparada com a realidade comum.*

Selecionar o essencial, abstraindo elementos não-essenciais, sem importância: o teatro deve abster-se do caos de pormenores, como desencontros, inutilidades, viver à toa – nosso cotidiano moderno, em que o viver à toa se manifesta em alguns desencontrozinhos diários, inúmeros telefonemas inúteis, tempo perdido no ônibus. Isso deve ser selecionado. Tchecov pôde mostrar esse cotidiano, mas também selecionou, é claro. O naturalismo queria dar uma fatia da vida, mas, *in totum*, é impossível fazer isso. Na vida não há enredos; quando ocorrem, não são tão teatrais assim. Bem visto, Hegel é platônico, pois para Platão nosso mundo é aparência, por trás estão as coisas fundamentais. Nesse aspecto, pois, Hegel é platônico, e o simbolismo também, pois quer abstrair a inutilidade das aparências.

2) O simbolismo, como dissemos, muito influenciado pelo romantismo, elevou, portanto, a música à categoria de arte suprema, como aquele movimento fazia, por ser a música arte abstrata (não no caso da música de programa, um caso à margem).

Tomava como arte absoluta uma arte abstrata, não mimética – por mais que alguns esteticistas digam que ela imita movimentos psíquicos –, e isso influenciou também as outras artes. Houve crescente abstração, tendência a frisar elementos da imaginação: passou-se a crer nas elucubrações de nossas fantasias, não em nossos dados sensíveis. Os dados dos sentidos são considerados negligenciáveis; o importante é fixar-se na memória.

Graças à memória, fixamos apenas o essencial, não os pormenores que não interessam. Já segundo Hegel, "a arte sempre terá de reproduzir, não elementos corriqueiros, mas uma essência mais profunda".

Na pintura, esse processo de abstração é evidente em Van Gogh, Gauguin, Denis, com um afastamento da reprodução imitativa da natureza e a tendência à transformação espontânea e criativa dos dados sensíveis, até chegarmos aos expressionistas, que dizem claramente não se basear mais nos dados dos sentidos, mas em suas visões profundas, exprimindo a intimidade de seus seres, usando livremente o que a realidade lhes fornece. Há uma subjetivação crescente em face da natureza; esse processo começa com os impressionistas, que não acreditam mais numa realidade objetiva, e sim em suas impressões.

O simbolismo ultrapassa impressões; dá essas impressões já não transformadas pela memória e pela imaginação, mas projetando as visões profundas e ideias; os artistas deformam, distorcem, à vontade, livremente, os materiais. Isso acontece de 1880 a 1920. Os expressionistas tomam total liberdade diante da realidade exterior, para chegar às realidades mais profundas, para dar uma realidade humana e universal.

Dentro desse processo estão os futuristas, por volta de 1905, e os dadaístas, em 1916, durante a Primeira Guerra. O dadaísmo foi extremamente importante, tanto assim que voltou, hoje, um neodadaísmo, de que faz parte a *pop art*. Começou por volta de 1955-60 e também se refletiu no teatro e na literatura.

O surrealismo (1922-25, mais ou menos) prosseguiu os movimentos anteriores, com um cunho onírico. Refletiu-se muito no teatro.

O simbolismo, na fase de transição do impressionismo para o expressionismo, apresentou três grandes autores, nos quais esses movimentos se refletiram:

- Maurice Maeterlinck [1862-1949], belga, que escreveu em francês;
- Alfred Jarry [1873-1907], francês;
- August Strindberg [1849-1912], sueco.

Os dois últimos, principalmente, são básicos para o teatro atual.

Maeterlinck é autor hoje meio esquecido, mas exerceu grande influência no simbolismo. Jarry influi até hoje; *sem ele, Ionesco e Beckett seriam impensáveis.* Strindberg, como precursor, também foi extremamente importante.

MAETERLINCK

Maeterlinck escreveu uma série de peças, como *Pelléas et Mélisande*, importante, sobretudo, pela ópera de Debussy. É representante da transição impressionista para o expressionismo. Fez uma arte delicada, meio decadentista, de *fin de siècle*, o que foi característico dessa fase. Apresentou *Princesse Madeleine* e produziu textos para balé, como *L'Oiseau Bleu*, um mundo de caracteres fracos, tremulantes, etéreos, com um destino que eles próprios não entendiam, num universo ininteligível, criaturas plenas de presságios.

Na época era constante o tema da morte, como também o da arte – era frequente a indagação sobre o objetivo da arte, o que era, qual seu papel.

Maeterlinck empregava frases semiarticuladas – o que é muito importante –, sem obedecer a um discurso lógico, o que em parte já se encontra em Tchecov. As personagens falam em balbucios, com frases e orações que se repetem muito.

Outro autor da ocasião, que escreveu apenas uma peça simbolista, *Salomé*, foi Oscar Wilde [1854-1900]. É uma bela peça. As frases repetem-se, num giro constante sobre uma emoção profunda, não definida, com um preciosismo de estilo, evocação onírica, lunar.

Monna Vanna foi outra peça de Maeterlinck que teve muito êxito, em 1902.

Todas essas são peças noturnas, com pouca fé na vida diurna e organizada, produções típicas de uma arte decadentista – não decadente, e sim *decadentista*. Há longos silêncios, que devem, por assim dizer, "falar" e que são mais eloquentes que os próprios discursos. Os silêncios dão espaço ao movimento físico dos atores; e aflora com grande força o elemento pantomímico, tão importante no teatro atual.

Essa característica atinge tal ponto que Artaud diz ser preciso "quebrar a palavra para tocar a vida (*briser la langue pour toucher la vie*)". Postula-se, então, a tendência antiliterária do teatro moderno; como antes, torna-se autônomo, independente da literatura. A palavra é uma carga literária e o teatro pretende, de certa maneira, libertar-se dela.

Em Maeterlinck, vemos personagens solitárias; em Ibsen, elas, apesar de solitárias e de quererem aparecer como tais, conseguiam comunicar-se por meio do diálogo. Se essas personagens falavam, em diálogos muito expressivos, sobre sua condição solitária, não eram tão solitárias assim.

Em Maeterlinck, usaram-se novos recursos – recursos cênicos, não de diálogo – para patentear a impossibilidade de comunicação. Mesmo o diálogo é hesitante, tateante, procurando a essência das coisas por trás da superfície, sem encontrá-la, pois a essência fundamental não pode exprimir-se com palavras; o diálogo é intercalado de silêncios. Há silêncios e movimentos quase coreográficos, gestualidade.

Maeterlinck pratica a paralisação da ação: não há enredo que se desenvolva, são personagens passivas, sem ação vigorosa; ocorre uma desdramatização. Podemos exemplificá-la com sua famosa peça *Os Cegos*. Ele quer simbolizar, por meio da falta de visão das personagens, a desorientação completa dos seres humanos neste mundo: um grupo de cegos sem guias, perdidos numa grande floresta.

Surgem com muita força os chamados *monólogos paralelos*, nos quais o diálogo se dissolve. Foram iniciados por Büchner, no século 19. Vemos alguém que cantarola, de repente, separando-se da outra pessoa com quem contracena, fechando-se no próprio mundo. O elemento lírico que repentinamente irrompe aqui isola um ser do outro.

Os Cegos exprime a desorientação das pessoas. Disse Maeterlinck:

> Quero representar o misterioso canto do infinito, o silêncio que ameaça deuses e almas, a eternidade que brame no horizonte, o destino ou a fatalidade que intuímos intimamente. Quero representar o que há por trás das aparências, algo que é, no fundo, não representável, e a poesia deve manter abertas as grandes estradas que conduzem do visível ao invisível.

O palco já se torna, de certo modo, o espaço íntimo e interior de uma alma. Há uma tendência de ressaltá-lo como projeção do mundo interior do autor. Percebe-se esse desejo de interiorização em peças como *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues [de 1944], na qual as alucinações e memórias de uma mulher são representadas. São tendências que Nelson Rodrigues levou às últimas consequências, de maneira progressista, apesar de ser tão reacionário politicamente.

O início do processo de interiorização foi o de fazer teatro não mais com a objetividade do palco realista, mas por meio da projeção da consciência central no palco.

ALFRED JARRY

Dos oito volumes publicados por ele, só há uma peça de importância bem fundamental para o teatro: *Ubu Roi* [*Ubu Rei*]. É um pórtico do teatro moderno.

A origem dela é curiosa: Jarry estudou em Rennes, na França; lá havia um professor de física e química, Hébert, não muito benquisto e bastante ridicularizado pelos alunos, como muitas vezes acontece com os professores. Os alunos, com Jarry, escreveram uma farsa para marionetes ridicularizando Hébert.

Dez anos mais tarde, Jarry transformou o texto, publicando-o em 1896; apresentou-o no teatro em 1896, no tipicamente simbolista Théâtre de l'Oeuvre. Foi um dos maiores escândalos teatrais já ocorridos. A França é pródiga em tais escândalos e, felizmente, já temos alguns aqui no Brasil, pois o escândalo é muito importante para o teatro. Assim que se levanta a cortina, o ator principal já vai dizendo: *"Merde!"*.

Ubu Rei começou uma linha na qual o teatro se confessava francamente máscara, disfarce, espetáculo, e não mais realidade.

No Brasil, foi encenada pela primeira vez pela Escola de Arte Dramática, por Alfredo Mesquita.[74]

Jarry era boêmio, um conferencista que fascinava as mulheres, que desmaiavam, como hoje pelos cantores populares. Era um erudito, falava latim, grego. Era excelente pescador e ciclista. Isso hoje parece um tanto irrelevante, mas na época a bicicleta era muito bem cotada, acabava de aparecer e Jarry fazia longos passeios ciclísticos por Paris. Era esgrimista e ocultista, interesse peculiar aos simbolistas, que adotaram muito as ciências esotéricas, algo como a parapsicologia e suas ramificações.

---

[74] Encenada em 1958, com Myriam Muniz, então aluna de primeiro ano.

Jarry estabeleceu uma espécie de teoria um tanto absurda e mistificadora, a "patafísica". Na França, fundou-se uma espécie de organização a que se filiaram Ionesco e [o cineasta] René Clair. A patafísica é basicamente uma piada, "estuda as leis que regem as exceções", o que é, por definição, um absurdo completo. Precisamente aqui, surge o *teatro do absurdo*. Um mundo de exceções não é um mundo formulável, não posso mais fiar-me em nada; o universo não é inteligível, articulável.

Instaurou-se toda uma matemática do maravilhoso, o que é paradoxal ao extremo. O maravilhoso escapa a todas as tentativas de matematização, por ser a matemática a ciência exata por excelência. A teoria da patafísica – que tem grãos-mestres e decanos, sendo grão-mestre, atualmente, Ionesco – destrói a lógica tradicional, um procedimento básico para o teatro do absurdo.

Ubu Rei estabelece um tipo extremamente caricato de pequeno-burguês, entendido como sujeito de voracidade quase metafísica: só pensa em deglutir tudo o que lhe vem às mãos. Pode-se fazer, aqui, certa conexão que faz lembrar a antropofagia de Oswald de Andrade [1890-1954].[75]

Na encenação original, Ubu foi representado rodeado de intestinos (simbólicos) para fora. Ubu aspira a possuir muitas coisas, ser proprietário de tudo, o que é simbolizado pelo ato de comer. Vaza-se completamente o naturalismo, nessa representação de um homem envolvido em seus intestinos, com máscara de porco. Uma vez que se pretende mostrar que o ser humano é essencialmente um porco que se disfarça, é preciso colocar uma máscara suína sobre a máscara social de ser civilizado – *desmascarar por meio da máscara.*

Impulsionado por essa alma de porco e instigado pela mulher, que é igual a ele, Ubu planeja uma conjuração, um golpe de Estado, para enriquecer de maneira rápida e poder comer ininterruptamente patê de fígado, como tenta a mulher, e também passear de carruagem pelas ruas.

Ubu subleva o Estado, torna-se mestre de "Fynanças", com "y", como escreve Jarry, conferindo um cunho estranho à palavra; torna-se um grande "fynancista". Isso de alterar a grafia provoca um choque, um distanciamento, que, mesmo em termos linguísticos, lembra Brecht, embora lhe seja anterior.

Por fim, o czar da Rússia é chamado pelos adversários de Ubu, que é batido e foge para a França, para reinar lá.

Ubu Rei é uma paródia grotesca do romance de cavalaria medieval. Cria uma novidade teatral, que se estende a alguns recursos cênicos usados: para abrir uma porta, um ator estende um braço, com a mão fechada; outro ator enfia um dedo na mão fechada do ator, como se fosse uma chave, virando-a como em uma fechadura, e alguém faz com os lábios o "clique-clique" da chave abrindo a porta – ação praticada por meio de pantomima, como na *Commedia dell'Arte* e no teatro de marionetes.

Outro exemplo: quando se encena uma corrida de alguns quilômetros, alguns poucos passos representam essa extensão, como se faz no teatro japonês, no qual alguns passos significam, convencionalmente, jornadas de um dia. Vê-se, aqui, um dos indícios da *enorme influência do teatro asiático sobre o teatro ocidental moderno.*

Jarry usa ainda um recurso que será depois fundamental para os expressionistas: o foco de luz, coisa tornada possível, naturalmente, pela eletricidade.

---

[75] Sobre Oswald, ver p. 386.

Toda a arte de Jarry mostra um violento lado pantomímico, utilizado de maneira hiperbólica, com a redução do homem a sua expressão animalesca. Há elementos de repugnância e nojo, para exprimir, pelo choque, algo peculiar a um tipo de ser humano. Dá-se uma superação total do ilusionismo teatral. Quando, em cena, exércitos lutam, são simbolizados por dois atores. Cavalos são cabeças de papelão, não cavalos de verdade; para a cavalgada, emprega-se a pantomima.

Usam-se cartazes escritos: "Um regimento", com um figurante apenas carregando o cartaz – coisa típica do teatro chinês. Esse tipo de recurso foi muito utilizado depois, em algumas peças de Brecht, e representa uma economia extraordinária; aqui no Brasil é usado o "curinga", no Arena.

O diálogo é conciso e violento. A retórica é abolida e, em consequência, quanto menos há diálogo, mais a pantomima se estende. Brecht diria, depois, que na peça teatral a palavra deve suscitar o gesto. Quanto mais a palavra omite, mais o gesto deve acrescentar.

Particularmente importante foi a introdução do elemento asiático, mais tarde tão significativo em Brecht. No expressionismo, a influência asiática mais forte é a do teatro hindu.

Lugné-Poe [1869-1940] foi o diretor que encenou Jarry.[76]

AUGUST STRINDBERG

Pioneiro do teatro moderno, ele seria suficiente para definir todo o nosso curso, pois é um dos maiores gênios teatrais de todos os tempos. Teve uma fase naturalista, uma fase impressionista, outra simbolista e outra, ainda, pioneira do expressionismo; escreveu também dramas históricos.

Falaremos só do Strindberg renovador. Com ele, mais do que com Maeterlinck, começou a "dramaturgia do ego", como ele próprio a chamava. Podemos considerar a peça em três partes *O Caminho de Damasco* a célula matriz do expressionismo; mais do que em Maeterlinck, dá-se com ela uma subjetivação radical da dramaturgia, a ponto de o palco tornar-se o espaço interno de uma consciência.

Todo o teatro moderno e todas as correntes do expressionismo são tributários de Strindberg.

São dele as expressões "Como se pode saber o que ocorre no cérebro dos outros?" e "Conhece-se uma única vida, a nossa própria". Aqui ele nega, com grande radicalismo, toda a ficção, pois um direito do ficcionista é conhecer, saber a mente alheia. Na ficção, um homem pode falar largamente a respeito da mente de uma mulher e uma mulher, como Virginia Woolf, falar exaustivamente sobre a mente de um homem.

Strindberg reduzia-se a saber o seu eu. Os outros seriam seres que veria de fora, a partir de sua consciência. Quem tomou tal posição também foi Kafka [1883-1924], *muito influenciado por Strindberg* e grande leitor desse dramaturgo. O romance começou a ser visto por meio de uma consciência, cada ser humano mostrando uma vida objetiva própria. Strindberg só propunha, no palco, a própria autonomia, vendo os outros como projeção de uma consciência central, a sua.

O dramaturgo era um neurótico completo, sempre próximo da loucura. Em certa fase, formulou opiniões tremendamente radicais e, grande artista, demonstrou-as em obras perfeitamente válidas. Suas peças visavam, muitas vezes, descobrir sua alma, em suas transformações fundamentais, não como um diário corriqueiro. Acreditava que, mostrando seu eu fundamental, daria as angústias universais.

---

[76] [Ligado ao grupo dos pintores *nabis* – que ele mesmo fundou –, Aurélien Lugné-Poe foi também um importante incentivador e encenador de autores como Jarry, Maeterlinck, Oscar Wilde, Ibsen, Strindberg e Claudel, no seu Théâtre d'Oeuvre (1893-1929), um teatro particular dedicado ao repertório experimental.]

Todo autor não quer dar apenas seu pequeno ego, mas pretende, por meio dele, dar o universal. Não falamos aqui do eu empírico, não essencial, de uma criatura que se barbeia diariamente, que tem namoros, pois isso não é essencial. Falamos do mais lídimo, peculiar a certo tipo de humanidade, interessada em achar o que a move. O eu central *é*; em Strindberg, os outros são sombras, vistas a partir dele.

"Na solidão, encontramos alguém. Não sei se é outrem ou se é a mim mesmo que eu encontro. O ar se adensa, povoa-se de germes, começam a crescer seres invisíveis, mas que são percebidos e têm vida." Aqui, é claro, Strindberg fala de uma experiência onírica.

Ele modificou-se muito a partir de *Senhorita Júlia* [1888].

O Caminho de Damasco [1898-1901] é uma imensa trilogia, uma verdadeira Paixão (no sentido cristão da palavra) da personagem central, o Desconhecido. O Desconhecido é apresentado atravessando os momentos centrais de sua vida, em busca de redenção.

Nessa peça, o herói é o único que tem continuidade; os outros só se mostram quando ele está no palco, tudo é projetado a partir dele. A base é sempre o ego do Desconhecido. Chama-se esse drama de monológico: quando fala com os outros, o herói fala consigo mesmo; os outros são projeções de seus desejos e angústias.

Sem conhecer ainda Freud, Strindberg exprimiu o inconsciente. Havia necessidade de descobri-lo; antes do criador da psicanálise, ele conseguiu visualizar o próprio inconsciente.

Toda a sua peça, assim, é um drama em que o ego fala com seu inconsciente, com sua libido, seus pavores. Seus impulsos se cristalizam em personagens e o palco transforma-se numa inconsciência, incorporando o inconsciente, que faz parte dela, como num sonho, pois no sonho somos mais livres, de acordo com Freud. Hoje, poderíamos discutir a teoria onírica de Freud, pois não é preciso que sonhemos para falar livremente de tudo; já podemos até falar à vontade de abraçar nossa mãe, sem ser necessário sonhar que abraçamos uma égua ou uma vaca, figurativamente.

Segundo Freud, no sonho a censura exercida pela opinião pública, pelo superego, pela moralidade torna-se mais frágil, e afloram nossos desejos mais íntimos, simbolizados. De sua parte, Strindberg chegou até a escrever sua *Peça de Sonho*. Disse: "Quero imitar a forma do sonho, desconexa, mas aparentemente lógica, suspendendo as leis de espaço e tempo". A lei da realidade contribuía apenas com uma base diminuta, sobre a qual a fantasia se movimentava.

Strindberg explicou teoricamente as peças *O Caminho de Damasco* e *Peça de Sonho*. Propôs a forma fundamental do expressionismo e de peças como *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Também Arthur Miller, em *A Morte do Caixeiro-Viajante*, tem momentos nos quais o homem recorda fatos, repentinamente, e o palco permite que penetremos no inconsciente da personagem; o palco abre-se para isso, digamos.

O palco passa a ser um espaço não-euclidiano, não-naturalista; abre-se para o sonho e a fantasia, sem restrição. *Cria-se uma liberdade de concepção do espaço que nunca houvera* e, nesse sentido, adianta-se ao cinema, que com o *flashback* dispõe de total liberdade para tratar espaço e tempo. (O cinema, por outro lado, pode também antecipar a narrativa, o que o teatro só alcançou depois.)

Na literatura, o Ulisses de Homero, na *Odisseia*, já dava um *flash-back* quase cinematográfico, quando a aia lavava os pés do herói, que retornava. Havia se passado muito tempo e ela não reconheceu naquele "estrangeiro" seu senhor, que regressava a Ítaca. Quando viu o tornozelo marcado por uma cicatriz que Ulisses adquirira numa caçada, ao ser mordido por um porco selvagem, começou a rememorar o passado, enquanto lhe lavava os pés.

Strindberg, usando recursos assim, facilitou tremendamente a manipulação do material teatral. Seu contemporâneo, Ibsen, não empregou tais expedientes. Suas personagens, que são muito solitárias e pensam demais no passado, só *falam* neste passado, vivendo-o apenas por meio do diálogo. Não há a presença e a vivacidade da irrupção [do tempo vivido] com imagens de *flashback*. Já o passado de Strindberg tem tanto poder que surge como o próprio presente.

A atual técnica literária evoca o passado *sem retrocesso*: o tempo é manipulado sem corte nem diferenciação, como se fosse a atualidade. Para o leitor, a distinção se torna difícil. Em [um romancista como] Faulkner isso acontece muito.

Quando se quer mostrar que o passado tem presença tão intensa, não se deve mostrar que ele é passado, mas que está presente e forte. Strindberg engloba passado e futuro. Suas personagens têm esperanças, angústias, visam algo; seus desejos concretizam-se no futuro, à nossa vista.

O romance atual, como *Ulisses*, de Joyce, também faz isso. *Ulisses* [1922] projeta o futuro no inconsciente da personagem, às vezes. Há apenas um plano, sem cronologia; a cronologia já foi superada. É difícil, mas confere intensa vivência à personagem.

Não existe agora mais nada do drama clássico: apresentam-se cenas curtas, sem sequência lógica; há conflitos entre personagens, conflitos irreais, sem a realidade do drama clássico. O drama tende a tornar-se *revista*, isto é, sequência de imagens. A única unidade que se mantém é a da personagem central.

A *cenografia* também não é realista; seria impossível mudar tantas vezes as cenas, obedecendo à profusão de lugares e tempos. O palco, então, torna-se vazio; deve-se imaginar os espaços.

Sonata de Espectros [1908] é mais uma antecipação genial, dessa vez do surrealismo, que surge na década de 1920. Dá às coisas um cunho grotesco: mistura planos universais; o homem transforma-se repentinamente em papagaio – era uma criatura forte, sólida, mas, quando é desmascarado em sua maldade, vai encolhendo, murchando, até se converter numa ave falante. Lembra *Os Rinocerontes*, de Ionesco, e o futuro teatro do absurdo.

Strindberg concebe o homem como vampiro, que suga inapelavelmente o sangue do próximo. Quanto ao matrimônio, ele o vê como luta de sexos. (Seu casamento foi infeliz, não por culpa da mulher, mas dele.) Apresenta o casal como um par de vampiros que se entredevora e, como é homem, claro que trata a mulher de maneira muito menos favorável. Isso explica por que trata a figura feminina, de modo geral, de forma tão reacionária, embora fosse progressista em todos os campos.

Strindberg, Nietzsche e Schopenhauer compõem a trindade reacionária antifeminista. O dramaturgo foi profundamente influenciado pelos outros dois.

Voltaremos a Strindberg adiante, ao abordar O'Neill, Beckett e Ionesco.

10

RENOVAÇÃO CÊNICA:
CRAIG, APPIA, MEYERHOLD

RENOVAÇÃO CÊNICA: CRAIG, APPIA, MEYERHOLD

A renovação da cena foi concomitante à renovação da dramaturgia. Claro que uma dramaturgia nova, desusada, pedia uma cenografia completamente diversa e adequada a ela. A concepção do teatro tornou-se diferente e precisava, é claro, apoiar-se em outra cenografia e outra maneira de conceber o palco.

Dois homens foram fundamentais para essa transformação: Gordon Craig e Adolphe Appia. Ambos são teóricos essenciais do teatro moderno. Mais tarde, juntou-se a eles Antonin Artaud.

Houve também três grandes diretores: Meyherhold, de ascendência alemã, e os russos Tairov e Vakhtangov.

Appia e Craig eram ligados ao simbolismo, ao *modern style*, à *art nouveau*, estilo de arte que invadiu desde a pintura até a tipografia. Há algo disso na cenografia deles dois.

GORDON CRAIG [1872-1966]

Era amante da [bailarina] Isadora Duncan, com quem viajou muito.

Sua obra *Sobre a Arte do Teatro* é fundamental e básica para quem quiser conhecer o teatro moderno. Sua concepção é uma ruptura total com o naturalismo. Como todos os pioneiros, era bem radical. Dizia: "O teatro moderno está perdido, pelo desenvolvimento realista de sua montagem cênica, contrário à arte pura". Como se vê, Gordon Craig queria projetar o mundo simbólico.

Diariamente nós usamos o símbolo das palavras; e até um monumento que vemos na rua é simbólico. Não deveríamos, pois, recear fazer um teatro simbólico, que evocasse, por meio de símbolos, o invisível.

O símbolo é o sinal sensível daquilo que é inapreensível e invisível para nossos sentidos. A palavra "símbolo" vem da Grécia: quando dois amigos se separavam para viajar a terras estranhas, receando nunca mais se verem, pois as condições da época deixavam muito a desejar, partiam um anel, cada um guardando uma metade. Tempos passados, mesmo que as transformações físicas impossibilitassem o reconhecimento imediato, o anel era prova de identidade. "Símbolo", filologicamente, quer dizer "casar" [*sym* + *ballein*, "lançar junto"]. Casar o quê? No caso, o visível com o invisível.

Até o termo "amor", que usamos sempre, é um símbolo. O som "amor" significa o que não é apreensível, o afeto, o que recolhemos interiormente. Todas as coisas espirituais têm de ser comunicadas por meio de coisas visíveis, materiais, para que sejam reconhecidas.

O simbolismo usa isso mais acentuadamente, querendo pôr no palco um mundo muito vago; os símbolos, por si, são multivagos. Mallarmé [1842-98], poeta simbolista, tem poemas de interpretação difícil, hermética. Um só poema tem 78 interpretações, graças à vaguidão de seus símbolos. Quanto mais vago o símbolo, mais fácil nos projetarmos nele. Projetamos o que pensamos, o que sentimos ou algo, talvez, de que precisamos no momento. O simbolismo precedeu Umberto Eco e sua concepção de "obra aberta".[77]

De fato, a obra simbolista abre-se tão difusamente que podemos lhe dar muitas interpretações. Isso inicia uma tendência da arte moderna, que não determina rigorosamente nossa apreciação. É o o caso da obra abstrata, que não podemos interpretar de modo preciso nem lógico, mas será interpretável de muitas outras maneiras, formalmente, nunca emocionalmente ou querendo transpô-la para o figurativismo.

Gordon Craig recomenda que se evite o naturalismo, tanto nos

---

77 [Ver U. Eco, *Obra Aberta* (1962). São Paulo: Perspectiva, 9ª ed., 2008.]

movimentos como nas decorações e nos trajes. É contrário a qualquer movimentação realista do ator.

Houve teatros que observaram tais convenções, como o dos gregos; quando os atores usavam máscaras ou coturnos [como vimos no capítulo 3], era impossível observar o realismo. Certas convenções teriam, mesmo, de ser obedecidas. A voz, por exemplo, precisava ter grande intensidade; as palavras eram espaçadas, pois representava-se ao ar livre, com a voz projetando-se pela distância. Numa sala comum de teatro, quando pequena, posso fazer gestos mais usuais. No entanto, ao ar livre, diante de um palácio ou de um templo, o ator não pode se pôr a fumar displicentemente; precisa inclusive graduar a lentidão da voz, a emissão das palavras. Cabem até gestos litúrgicos, perante a multidão e o espaço aberto, tal como o papa, que diante da multidão faz determinados gestos que nada têm de realistas, são litúrgicos.

Gordon Craig queria uma nova convenção, nobre, simbolista, com certo hieratismo. Importante é que se acentue a completa negação da realidade. Craig era contrário à estética mimética, imitativa. "A arte nada tem que ver com a realidade. O teatro não deve reproduzir os fenômenos; deve apenas sugeri-los, para exprimir a ideia."

Lembremos o que dizia o [pintor e crítico] Émile Bernard [1868-1941]: "O ator deve revelar coisas invisíveis, percebidas somente por nossa visão interna – e, isso, por meio do *movimento*". Como se vê, o movimento era muito mais importante que a palavra. A peça tornava-se mais visual; não quer dizer que deixasse de ser auditiva, porque com o movimento introduziu-se também a música.

Em Gordon Craig nota-se muita influência japonesa e chinesa. Naquela ocasião, os norte-americanos abriram os portos japoneses à força, para criar mercados compradores. Em compensação, também sofreram influência dos orientais, numa exportação de cultura.

Craig afirma que o essencial no ator é o movimento; ele encarna uma série de expressões, não deve limitar-se à imitação do homem. Como Brecht, quer um tipo de representação artística elegante, não mimética.

"O ator não é um aparelho fotográfico; ele é *música*" – claro, pois, segundo Craig, seus movimentos deveriam ser coreográficos –, "exprime essências, ideias platônicas. Sua interpretação é simbólica, o ator é o signo visível de uma ideia". Para Craig, o ator deve se aproximar do teatro do Oriente, onde um gesto de mão pode resumir a recusa de uma oferta, na base de gestos codificados. Há filmes nos quais o ator move a cabeça e isso já significa uma grande exaltação, basta para dar o impacto. (Aqui, há perigo de desorientação: hoje há *estilos*, não estilo.)

Gordon Craig queria trabalhar com massas. "Queria" – porque raras vezes ele conseguiu levar a efeito suas encenações. Eram demasiado audazes, poucos se encorajavam a realizá-las. Encenou algumas peças na Inglaterra, outras em Moscou (particularmente *Hamlet*, com Stanislávski, em 1910). Trabalhou mais como ator e teórico.

Queria trabalhar com massas, numa concepção diferente da dos Meininger. Estes, como já vimos [no capítulo 8], apresentavam a massa composta por pessoas diferenciadas. Em Craig, a função da massa era quase córica, sem definição de indivíduos; ela aparecia como uma totalidade. Essa ideia de massa será usada depois, no expressionismo. E em Meyerhold, depois da Revolução de Outubro, aparecem centenas e até milhares de figurantes, como coro.

O coro grego só dizia "eu". Os heróis, dirigindo-se ao coro, falavam "Como vais tu?". O coro grego representava a pólis, a cidade; era concebido como unicidade.

No expressionismo vemos grandes massas, jogadas uma contra a outra: uma, vestindo uniformes azuis e outra, vermelhos;[78] só isso já "uniformiza". Cada coro é apenas uma entidade, no caso.

Gordon Craig ainda usa uma decoração pintada, uma pintura simbolista, numa decoração não perspectivista. É curioso: a pintura também abolia, concomitantemente, a perspectiva. A decoração é bem abstrata, pretendendo exprimir apenas o cerne da ideia. É mais importante a proporção, a harmonia pictórica, que o mimetismo. Trata-se de criar um ambiente no qual o ator possa trabalhar.

Não é assim, rigorosamente, hoje em dia: de acordo com a peça, trabalha-se o cenário, com mais ou menos realismo.

Gordon Craig gosta muito de usar janelas imensas, com jogos de linhas e cores, para dar a ideia de infinito, de vastos espaços para os quais as janelas se abrem. Sua cenografia, aliás, é gótica, vertical, dirigida para a infinitude, espiritualizada. Surgem volumes colossais, não construídos (como em Appia), e sim pintados. Diz-se que, se Appia é volume, Gordon Craig é linha. Cria, com um fauvismo colorístico, um mistério sensorial, sensualizado. Aqui também há forte cunho expressionista.

Seu palco deve ser dissolvido em movimento. O ator tem de ser dançarino; segundo ele, o teatro é o movimento da forma humana. Como o corpo não se amolda suficientemente ao diretor, é preciso trabalhar, em teatro, com supermarionetes. O corpo humano exprime demasiadamente a emoção individual do ator.

Gordon Craig tem uma ideia de teatro solene, quase sacerdotal. A supermarionete deve figurar um corpo em êxtase, extático. Na arte só vale o que pode ser controlado; portanto, *o homem fundamental no teatro é o diretor*. Essa é uma ideia extremamente importante. (Pessoalmente, acho que o fundamental no teatro é, não o autor, não o diretor, mas o *ator*.)

---

[78] Referência à peça *Gás*, de Georg Kaiser. Ver p. 271.

Gordon Craig:

> *Teatro não é nem o jogo dos atores, nem a obra literária, a montagem cênica, nem a dança; é formado por todos os elementos que compõem: pelo gesto (que é a alma do jogo interpretativo), pelo ritmo, que é a essência da dança, pelas palavras, que são a alma do drama. Nenhum elemento é mais importante que os outros, mas talvez se deva destacar o gesto. A arte teatral nasceu do gesto, do movimento e da dança.*
>
> *O teatro tem fito de encarnar, no finito, o infinito.*
>
> *O palco deve tornar perceptível o murmúrio da eternidade.*

ADOLPHE APPIA [1862-1925]

Gordon Craig e Adolphe Appia são básicos para o teatro moderno. Anteriormente já houvera estetas, mas os dois quiseram dar a primeira estética teatral.

Suíço, de Genebra, Appia escreveu em francês. Partiu da música, inspirado por Wagner, como, aliás, todo o simbolismo. Tem uma visão musical e plástica do teatro; o teatro deve ser ritmo de volumes. Escreveu *L'Oeuvre d'Art Vivant* (*A Obra de Arte Viva*, na tradução portuguesa).[79]

Para Appia, o teatro é "composição de artes espaciais e temporais". Ele vê o teatro de modo muito sadio, pois este se dá, de fato, no tempo e no espaço. O único fenômeno espaciotemporal na arte é o movimento. "No espaço, a duração se exprimirá por uma sucessão de formas", isto é, "pelo movimento"; e "no tempo, o espaço se exprimirá por uma sucessão de palavras e sons, isto é, por durações diversas, que ditam a amplitude do movimento". Appia concebe a palavra como ditando o movimento, o que é verdade: no palco, ela tem a função de criar espaço por meio do movimento.

---

[79] Lisboa: Arcádia, s/d.

Appia, em suma, considera o teatro um meio audiovisual e explicita isso em *L'Oeuvre d'Art Vivant*. Artes temporais são as que se estendem através do tempo, como a música e a literatura (quando recitada). Ambas estão [fixas] na partitura e no livro, mas realizando-se são temporais.

As artes espaciais são simultâneas; posso apreender um quadro, uma escultura, num golpe de vista apenas. Já para as artes auditivas tem de haver sucessividade de momentos, demanda-se tempo. As visuais são eminentemente espaciais, uma vez que a expressão visual é simultânea.

O teatro é arte mista, espaciotemporal e audiovisual: gasta-se tempo, mas há também a parte plástica; o palco é um fenômeno espacial, misturando elementos musicais e temporais – como o cinema e a TV, que têm as vantagens das artes temporais e das espaciais.

Appia acentua esse fenômeno de o teatro ser espaciotemporal. Diz que ele se baseia no movimento; o movimento do corpo do ator no espaço cênico gasta tempo e espaço.

Quando, antes do espetáculo, atravessamos o palco do Teatro de Arena para alcançar os bancos, atravessamos um espaço empírico-cotidiano, igual ao de qualquer quarteirão da Avenida Paulista. Mas, quando o primeiro ator começa a movimentar-se, como em *Arena Conta Tiradentes*, surge o espaço dramático de Minas Gerais de 1790. Se alguém da plateia, inadvertidamente, plantar-se no meio desse espaço, será uma confusão terrível: alguém de 1968 interferindo no espaço do drama.

A palavra dramática não deve ser muito explícita, e sim criar um espaço por meio do movimento que a palavra exige, teatralmente. Brecht escreveu muito sobre isso.

Appia diz que "o ator, com seu corpo, é decisivo" e exige deste "um movimento não realista, traduzindo estados anímicos profundos. O corpo do ator deve ser rico em música". Ou seja, Appia quer um desempenho estilizado, neoconvencional, como disse Guerrero Zamora em seu *Historia Del Teatro Contemporaneo*.[80] Tem certa razão, porque se afasta do naturalismo e pretende criar novas convenções ao representar. Esse movimento estilizado se concretiza melhor quando há música: facilita ao corpo o tipo de movimento desejado, coreográfico. "A duração viva é a arte de exprimir, em espaço e tempo, uma ideia essencial."

Appia introduz um novo elemento, muito importante: deseja formas arquitetônicas, não mais o telão pintado, para servir de fundo à representação. O corpo vivo do ator não poderia mais chocar-se com pinturas que imitassem volumes. Seria antiartístico. Melhor haver, segundo ele, "volumes arquitetônicos, tridimensionalidade, estrutura de formas inanimadas que entrem numa espécie de fricção com os corpos dos atores. As formas inanimadas da arquitetura, por sua oposição rígida ao corpo vivo do ator, começam a atuar também, entrando no ritmo vivo da cena".

Como o corpo humano tende para o arredondado, para a suavidade das formas, Appia deseja que a cenografia seja composta de horizontais, verticais, para haver choque de formas. Recomenda pilares e plataformas, quase cubistas. Quer um palco quase geométrico, como vemos hoje em *Depois da Queda*.[81]

---

[80] 4 volumes. Barcelona: Jua Flors, 1960.

[81] Referência à encenação de 1964 do texto de Arthur Miller, no Teatro Maria Della Costa, com direção de Flávio Rangel e cenário de Flávio Império.

"A forma necessita de luz, e luz colorida, para que os volumes se animem e surjam em toda a sua plasticidade." Appia foi o primeiro grande esteticista da iluminação elétrica. A maneira de iluminar o palco com a eletricidade exigiu, mais tarde, toda uma estética. Depois do expressionismo, a iluminação adquiriu importância central.

Em Appia e Gordon Craig houve a *repressão da palavra*. A literatura converteu-se em elemento secundário; o diretor passou a ser o artista principal, usando o texto a seu bel-prazer.

Appia queria um teatro abstrato, sem *sujet*, sem drama. Ele e Gordon Craig influenciaram muito homens de teatro posteriores, como Coupeau, Villar, Pitoeff, Meyerhold, Max Reinhardt.

Começando com Meyerhold, falaremos, agora, de três grandes diretores russos, importantes para o teatro atual; foram na esteira de Stanislávski, embora totalmente diversos dele. Stanislávski era naturalista – tradicionalista, em certo sentido –, mas permitia plenamente novas experimentações.

MEYERHOLD [1874-C. 1940]

Foi ele quem criou o método *biomecânico*, contrário ao de Stanislávski, já que este pretendia o máximo de diferenciação, exatidão psicológica e realismo do ator. Meyerhold desejava movimentos lapidares, racionais e antipsicológicos. Queria criar um código convencional de movimentos, à maneira dos orientais, com gestos que exprimissem vivências psíquicas por meio de movimentos físicos.

Era esse o objetivo procurado mesmo quando comandava grupos de atores. Numa situação trágica, todo o grupo deixava pender os ombros, coletivamente. Como o traje já era uniformizado, maior se tornava a ideia córica. Para manifestar alegria, todo o grupo saltitava ao andar: ao irem para a fábrica, de manhã, caminhavam lépidos; à tarde, era um andar triste; todos os gestos deveriam fundir-se numa vivência socializada.

Meyerhold criou também o método do construtivismo dinâmico. Elaborou bastidores, cortinas. Não havia mais caixa de palco; este formava uma unidade com a plateia. Era um palco essencialmente semelhante ao shakespeariano, mais ligado ao público. Lembramos, aqui, o Teatro Ruth Escobar, semelhante neste aspecto. Em *Roda Viva* a integração palco-plateia é ainda maior, pois há uma passarela que força uma comunicação mais intensa, partindo do palco até a parede.

É muito importante ressaltar que *aqui começa a destruição do palco à italiana*. É abolido o enquadramento do palco, com a cortina e a distância que haviam sido impostas pelo Renascimento.

Paralelamente, nas artes plásticas o tachismo *abole a moldura*. É importante notar a separação entre mundo lúdico e mundo real. Os quadros tornam-se quase ou propriamente esculturas, são manipuláveis, o espectador tem de manuseá-los. Na música eletrônica *também some a moldura*, incluindo-se ruídos cotidianos, *levados para dentro do contexto*.

Assim como o apreciador atual deve manipular a arte, esta tende a aproximar-se materialmente dele, como os quadros que se projetam em nossa direção.

Meyerhold é o primeiro a querer levar o mundo fictício, o palco, para dentro do mundo real. Isso destrói totalmente o teatro ilusionista; quando entramos num teatro e não vemos a cortina, e sim o cenário já montado, não há perspectivismo de cena. As mudanças de cenários são feitas diante dos olhos do público. Alguns teatros usam empregados que só trocam os cenários – claro que vestidos com simplicidade, como empregados mesmo, sem ilusionismo teatral.

Lembremos os espetáculos chineses, nos quais empregados enxugam o rosto dos atores, molhados de transpiração, depois de cenas mais intensas. O ilusionismo que envolveria os espectadores se dissolve fatalmente, depois de ver o suor retirado pelos auxiliares. Também, às 5 horas da tarde, qualquer duelo de samurais pode interromper-se para o chá, no Oriente, em representações do nô. É um espetáculo totalmente anti-ilusionista, que se afirma como teatro, apenas.

O espaço cênico de Meyerhold é cruzado por andaimes, escadas rolantes, elevadores, tudo em movimentação constante, num jogo vivo de horizontais e verticais. Ele emprega também esteiras rolantes no chão; os atores põem-se em cima e as faixas os movimentam, sem que precisem andar. Piscator também as usou muito, na década de 1920 – foi a expressão máxima do uso das esteiras rolantes.

Meyerhold "fura" a quarta parede do naturalismo, dando tiros para o público, criando um novo modo de comunicação, muito concreto; a parede é "furada" para que "se entre" no público.

É como no teatro agressivo atual, em que os atores que nos agridem são uma ampliação dos tiros de Meyerhold. Ou como Etty Fraser em *O Rei da Vela*:[82] sentada num balanço suspenso perto da plateia, a atriz se projetava do palco sobre os espectadores, assustando as pessoas que se sentavam perto, pois receber tantos quilos em cima, se o balanço se partisse, não seria muito divertido.

Meyerhold usou pela primeira vez no teatro a *projeção de filmes*, como fez mais tarde Paul Claudel; este mostra um moribundo agonizando no leito, enquanto cenas de sua vida são projetadas no palco. Na década de 1920, Piscator projeta filmes, documentando a história contemporânea à peça. Põe operários marchando sobre esteiras rolantes, apenas batendo os pés, segurando grandes cartazes

---

[82] Como já vimos (nota 7): encenação de José Celso Martinez Corrêa do texto de Oswald de Andrade, estreou no Teatro Oficina em 29 de setembro de 1967.

em branco, sobre os quais Piscator projeta *slogans*.

Em 1936, durante o período stalinista, Meyerhold desapareceu sem que seu destino fosse explicado. Lamentavelmente.

TAIROV [1885-1950]

Tornou-se famoso por causa de seu palco estereométrico – como na cenografia de Flávio Império para *Depois da Queda*, calcada na cenografia norte-americana para a mesma peça.[83]

O palco de Tairov dirige-se ao público desmanchando a realidade; usa muito um tipo de encenação da Índia, com jogo de cortinas e cores, o vermelho berrante, por exemplo, exprimindo a paixão. Exige uma atuação coreográfica dos atores, que devem ser perfeitos acrobatas e bailarinos; precisam ser grandes atores, enfim, tanto dramática como fisicamente. Suas encenações ficaram bem conhecidas na Alemanha.

VAKHTANGOV [1883-1922]

Também se volta contra o ilusionismo do teatro tradicional e diz que "o espectador deve sentir, em cada momento, que está no teatro, longe da vida cotidiana. O público deve ser lembrado, no clímax da tensão dramática, de que se trata de uma manifestação lúdica, de puro jogo, e que não se deve levar isso tudo muito a sério, pois o teatro não é a vida".

Quer um teatro festivo, exige que tudo seja muito brilhante, que haja esplendor e música antes do espetáculo. Sua encenação de *Turandot* é famosa. No início os atores saudavam cordialmente o público, vestidos a rigor. Sob os olhos dos espectadores, colocavam, por cima dos trajes cotidianos, os trajes que usariam na peça – como no nô japonês, no qual primeiro o ator saúda o público e depois coloca uma máscara.

---

[83] Ver nota 81, p. 253.

Durante o espetáculo, os atores passeavam pela cena, para distrair os presentes. Cavalheiros acomodavam-se perto das laterais, animados porque as atrizes eventualmente sentavam-se no colo deles. Também se vendiam sanduíches, como fez Líbero Rípoli Filho em *Viúva, Porém Honesta*.[84] Como se vê, não há nada de tão novo assim sob o sol.

Os atores às vezes saíam de seu papel e chamavam-se pelos nomes reais – recurso para interromper a tensão dramática. Numa plataforma, no alto, um ator ia começar a chorar; de repente seu lenço caía lá embaixo. O ator chamava o companheiro pelo nome verdadeiro e pedia o lenço de volta. Depois, com ele já à mão, chorava. Claro que a emoção do público sofria um impacto redutivo considerável.

Esses recursos penetraram muito o moderno teatro. São aspectos encontrados em Gordon Craig, Appia, Vakhtangov, Meyerhold. Este último valorizava muito o desempenho *grotesco*, de pastiche, paródia. Mais tarde, sobre o teatro do absurdo, falaremos do *grotesco como elemento fundamental para a arte moderna*.

---

[84] Ver nota 45, p. 130.

11

TEATRO EXPRESSIONISTA:
KAISER, O'NEILL, PIRANDELLO

TEATRO EXPRESSIONISTA: KAISER, O'NEILL, PIRANDELLO

O expressionismo iniciou-se em 1910, atingindo o auge na Alemanha nos anos de 1918 a 1925, depois da Primeira Guerra [1914-18].

É um estilo para ser visto contra o pano de fundo das tensões da guerra. Era observado na poesia, no teatro. O expressionismo foi uma radicalização do impressionismo e, de certa maneira, uma inversão de seus propósitos, porque o impressionismo, na busca da realidade máxima, chega às impressões, que são o máximo da subjetividade.

Como resultado da tentativa de serem muito objetivos, os impressionistas tornam-se muito subjetivos. Mas ainda se mantêm diante da realidade, pois os pintores vão para fora, procurando na paisagem as mutações da luz, das horas do dia, querendo apreender uma fugacidade desse real, das impressões fugazes da luz.

Os expressionistas dão mais um passo à frente: já que podemos perceber subjetivamente apenas impressões da realidade, somos capazes de *projetar* imagens transformadas por nossas necessidades de expressão.

Há uma tendência de desprezar a superfície da visão exterior, para atingir a expressão essencializada da realidade. Temos uma visão da realidade conturbada, sob a pressão de angústias; e trata-se de uma arte que abstrai todos os pormenores diferenciados, para chegar à realidade – a realidade tal como concebida pelos expressionistas. É uma realidade corrupta, em franca putrefação; ou então uma realidade utópica, a vida como deveria ser.

Esses dois elementos, curiosamente fundidos, de uma burguesia que caminha para a Primeira Guerra Mundial, levam a uma maneira caricatural de ver as coisas e também a uma visão de mundo

lírica, sonhadora, principalmente depois da guerra; são tais elementos que resultam no expressionismo. Na trilha de Strindberg, esse movimento faz uma dramaturgia do espaço interno, com projeções individuais que exprimem as visões e angústias das personagens.

Lessing, em estética anterior [*Laocoon*, 1766], dissera que "o quadro não deve nunca mostrar o clímax de uma ação". O expressionismo derruba completamente esse mandamento. Lessing mesmo dizia que no drama, sim, isso seria permitido, porque o clímax da ação seria um momento entre outros, porém era inaceitável num quadro, que só deixaria registrado o feio; um grito, mostrando uma boca escancarada, ficaria nos incomodando com sua fealdade. Lembremos o quadro *O Grito* [1893], de Munch, e poderemos ver como é irrelevante, para os expressionistas, a estética vista por Lessing.

Os dois aspectos do expressionismo levam a deformações, porque partem de reações emocionais e sua dramaturgia apresenta frequentemente a paixão de heróis marginais: profetas, mendigos, poetas. Sendo estes as personagens centrais e vendo-se as outras como sombras – projeções das personagens centrais –, as deformações serão grandes.

O entrecho é visto a partir do inconsciente, mas *mesmo assim é antipsicologista, como toda a dramaturgia moderna.* Todos querem ir além da simples diferenciação de Stanislávski, aprofundando-se mais. Desejam transcender a nós mesmos como seres humanos, chegando ao arquétipo.

Freud e o expressionismo se influenciaram mutuamente, tanto que um grande tema da dramaturgia da época foi o complexo edipiano; as peças expressionistas estão cheias de filhos que matam os pais.

Freud também se contagiou, ao elaborar suas teorias, com o momento histórico, vendo o grande abismo entre as gerações, cavado pelas revoluções industriais e pelas invenções – motor a explosão, telefone e outras, surgidas a partir de 1850. A nova geração falava outra linguagem, totalmente nova, talvez só com um pouco menos de intensidade do que a nossa, agora, que vê uma aceleração tecnológica ainda mais rápida.

Os primeiros a perceber esse abismo foram os expressionistas. No filho matando o pai, "liquidavam" simbolicamente a geração antiga. Combatendo o pai, combatiam a autoridade estabelecida, qualquer que fosse: paterna, estatal, a autoridade monárquica alemã e a autoridade familiar patriarcal. Há dezenas de peças expressionistas em que os pais são mortos, resolvendo-se o impasse da época no complexo edipiano. Só para citar uma, temos a peça *O Filho*, [do dramaturgo alemão] Walter Hasenclever [1890-1940].

O drama expressionista é violento, cheio de falas balbuciantes. Hoje talvez não nos agrade formalmente, mas sua problemática é atual. Suas personagens quase não são chamadas por nomes individuais, não são psicologizadas ou diferenciadas, e sim arquétipos: o Pai, o Filho, o Poeta.

Curiosamente, talvez possamos citar como o maior expressionista não um alemão, mas um norte-americano, Eugene O'Neill [que estudaremos abaixo].

ENCENAÇÃO EXPRESSIONISTA

Como se buscava preferentemente o arquetípico, a encenação se voltava mais para o geral, não a nuança, não os pormenores históricos concretos – os móveis, por exemplo. Num filme ainda encontrável hoje, *O Gabinete do Dr. Caligari* [1919, dirigido por Robert Wiene] temos mesas de altura impressionante, configurando a relação entre o poder e a falta de poder; quem se aproxima da mesa para pedir uma informação ao funcionário é esmagado pelas dimensões do móvel.

Kafka, quando quer dizer que alguém se sente como um inseto, como Gregor Samsa [em *A Metamorfose*], explorado e sugado pela família, transforma a pessoa em barata, em seu conto. Acaba, aqui, o conto, porque não podemos mais identificar-nos com o inseto, não há essa possibilidade. Quem trabalha literariamente com bichos tem facilidade para fazer isso porque [de modo inverso] os humaniza. O expressionismo pratica a ontologização do ser subjetivo; transforma até metáforas da língua em seres reais.

O palco expressionista não tinha profundidade, para evitar qualquer impressão de perspectiva; na ocasião, a pintura fazia isso também: usava a tela como um plano. Kandinski, naquele momento, usava só as dimensões do quadro, não buscava mais o ilusionismo.

O palco chato dá às personagens um contexto básico, de silhueta; elas são captadas pelo foco de luz, quase como uma visão onírica, de arquétipo, não real. São personagens cercadas de vácuo e escuridão. Há elementos reais, mas deformados pela obsessão e pelas manias da personagem central. E o espectador vê tudo tão deformado como a personagem central vê, em sua angústia.

O Gabinete do Dr. Caligari é a tentativa de ver o mundo por uma mente louca. Os expressionistas pretendem que sua visão da realidade seja a mais profunda possível.

No palco há o ritmo frenético de massas alucinadas. Surgem também estruturas metálicas, em Piscator. Um recurso muito querido no palco expressionista é a escada, principalmente pelo mesmo Piscator. A escada dá amplas possibilidades de movimentação horizontal e vertical. No Brasil, foi empregada pela primeira vez por um encenador alemão que fez *Hamlet* com Sérgio Cardoso, há 20 anos.[85] Sérgio Cardoso, magrinho, encarnando Hamlet, usava a escada de modo extraordinário, correndo para cima e para baixo.

---

[85] *Hamlet*, com direção de Hoffmann Harnisch, estreou no Teatro Fênix do Rio de Janeiro em 6 de janeiro de 1948.

As cortinas expressionistas exprimem disposições anímicas, inclusive conforme a cor. A iluminação parcela a cena, divide-a em faixas, arrancando cones de realidade. Capta e plasma a personagem, para devolvê-la depois às trevas, deformando, até, traços do rosto. A lua não é apenas para tornar visível, mas um recurso de grande poder.

A maquiagem caricata, grossa, sofre um tratamento hiperbólico. Os traços faciais convertem-se em máscara. Há um interesse pelo arquetípico. Às vezes a maquiagem tem feição caricata. A coreografia também tende a dar certo ar de marionete às personagens, para exprimir a alienação humana.

Segundo o poeta Rilke [1875-1926], "o palco expressionista pretende apresentar a radiografia do ser humano e da situação social; a radiografia não apresenta semelhança externa com seu objeto, mas revela sua estrutura interna, como nenhuma fotografia poderia fazer". Isto é, o palco visa uma percepção profunda.

O expressionismo não copia a realidade exterior. Às vezes, por meio de caricatura e exagero, dá uma opinião mais profunda da realidade, conforme a opinião dos artistas. O expressionismo não diferencia psicologicamente, apresenta arquétipos. Os heróis expressionistas não têm caráter empírico, são distorcidos.

A temática fundamental da corrente é a revolução contra as autoridades, a revolta contra os pais e contra a monarquia. A geração autoritária é malvista. Também é típica do expressionismo a acusação que faz ao *status quo* de uma sociedade considerada corrupta, solapada, que levou à Primeira Guerra Mundial.

Nas peças transparecem, por vezes, desespero e angústia, ao lado da expectativa de uma nova sociedade, mais utópica, geralmente simbolizada pelo nascimento de um filho, no final do entrecho: é o Novo Homem.

A temática é colocada de várias maneiras e aparece sob muitas formas. Em R. J. Sorge [1892-1916] há um fragmento chamado "Ulisses", muito simbólico. Ulisses volta a Ítaca e encontra seu país corrompido, abalado; a mulher, fiel, o espera e é assediada por muitos pretendentes indignos. Estes são descritos lapidar e esquematicamente, uso típico dessa corrente artística. Expõe-se, por meio deles, a sociedade em decomposição.

A cena final é muito bonita: Ulisses toma seu arco, enorme, tremendo. É noite, noite simbólica, que remete à escuridão do mundo. O herói vibra o arco, que emite um som intenso, profundo. O palco é quase abstrato; nele há apenas uma grande rocha. Os corruptos, apavorados, retrocedem até a beira do abismo. A flecha iluminada passa sobre a cabeça deles. Apenas sob o efeito da luz, os inimigos tombam no abismo. Surge a aurora.

Indica-se aqui o fim do mundo corrupto e o surgimento de um novo dia. A temática expressionista, sob os mais variados disfarces, prevê o fim do *status quo*. É uma temática bem atual, se bem que, para nosso gosto, seja muito exagerada, hiperbólica, emocional em demasia, dotada de grande *pathos*. Por isso raramente são representadas essas peças.

O expressionismo trabalha muito a linguagem: a frase vai se encurtando, tornando-se mais tensa, telegráfica. Os futuristas fazem a mesma coisa. Estes são pródigos em peças curtas, de linguagem telegráfica. [Em 1967], aqui em São Paulo, no Auditório Itália, foram representadas 20 peças futuristas em duas horas.[86] O futurismo e o expressionismo às vezes retiravam os verbos da frase, que se tor-

[86] O Auditório Itália, sob direção de Franco Cenni (de 1967 até seu falecimento, em 1973), incentivou montagens de teatro de vanguarda. Ver Franco Cenni, "Andiamo in 'Merica", em *Italianos no Brasil*. 3ª ed., São Paulo: Edusp, 2003.

nava alógica. Surgiu um novo tipo de fala, balbuciada, entrecortada.

Paul Claudel manifesta-se muito por meio de ruídos e sons inarticulados, o que o dadaísmo também adotou. O teatro tende a desarticular-se, a voz humana tornando-se antes um ruído natural. Paul Claudel, em seu *O Livro de Cristóvão Colombo* [1933], usa gritos, berros, rugidos, qualquer emissão vocal humana – em coro, além de tudo.

Hoje em dia, quem usa muito isso é Peter Brook, na Inglaterra. Encenou o *Édipo*, de Sêneca, não de Sófocles, e fez com que o coro envolvesse completamente a plateia, sempre cantando ou gritando ruidosamente. O efeito sobre o espectador é tremendo, há uma solenidade quase ritual.

Essa prática origina-se do expressionismo, futurismo e dadaísmo, e ainda não foi muito aproveitada no Brasil, isso de usar o coro sem articulação, gritando, desarticulando-se.

As frases cada vez menores resultaram na libertação da palavra isolada. E as palavras tiradas do contexto da sintaxe lógica resultaram na poesia concreta, que chega a ter apenas uma palavra por página, como resultado dessa desarticulação que já vem do começo do século 20. No Brasil, temos a poesia de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos.

GEORG KAISER [1878-1945]

Passou parte de sua juventude na Argentina, como funcionário da grande empresa alemã AEG. Voltou doente, com malária, para a Alemanha. Começou a escrever para o teatro aos 30 anos e criou 70 peças. O nazismo proibiu-o de escrever. Exilou-se na Suíça, onde faleceu.

Suas peças são febris, distorcidas, intelectuais, bem construídas, quase matemáticas, brilhantes. Escreve quase como um engenheiro projetando.

Retrata figuras oprimidas, febricitantes, que falam em linguagem concisa. Luta pela autenticidade humana e combate o tecnicismo, quando este aliena e domina o homem. Em sua produção surge o homem sufocado pela engrenagem, que quer libertar-se dela.

Da Manhã à Meia-Noite

Peça de 1912, a personagem central é um homem automatizado, caixa de um banco, a contar dinheiro com muita rapidez dentro do guichê. Lida com dinheiro alheio, o que o faz mais automatizado ainda. Chaplin tomou essa característica para seu *Monsieur Verdoux* [no filme homônimo, de 1947], que contava dinheiro com uma rapidez incrível.

O homem busca libertar-se de sua situação, limitada dentro da engrenagem. Chega uma italiana bonita para trocar um cheque. A gerência suspeita dela porque a importância é muito grande. O caixa encanta-se com a mulher, vê a possibilidade de escapar de seu mundo. A italiana vai-se embora para o hotel, aguardando uma decisão do gerente do banco. O caixa rouba 60 mil marcos e sai numa corrida louca: vai até o hotel da italiana, que o manda embora, porque o cheque era perfeitamente bom e ela não era impostora.

Ela não era sua grande oportunidade, ele não pôde comprá-la com seu roubo. Põe-se a percorrer Berlim gastando dinheiro loucamente. É muito importante a incrível rapidez das cenas, quase fílmicas. Atualmente, seria ótimo encená-las, usando uma tela móvel, onde se projetassem cenas da cidade. O ator ficaria na frente da tela, sobre uma esteira rolante.

O caixa chega a um campo de neve, diz um monólogo lírico ao público (coisa tipicamente expressionista), conta que sempre viveu numa gaiola e, agora, não sabe o que fazer com o dinheiro roubado.

Volta para casa; a mãe, ao vê-lo chegar tão transtornado, cai morta. Vai ao Palácio dos Espelhos, em meio a uma corrida de bicicletas de cinco dias; isso acontecia na época em Berlim e os espectadores premiavam os ciclistas, que ficavam se revezando. O caixa dá prêmios aos competidores.

Uma moça do Exército da Salvação não consegue convertê-lo, ele não lhe dá nem um tostão. Nessa época, na Alemanha, o Exército da Salvação esteve muito presente no teatro, como em Brecht, em *Santa Joana dos Matadouros*. Em Berlim, o Exército da Salvação alimentava pobres, fazia um tipo de trabalho muito bom, principalmente no inverno. Em Brecht, esse tipo de assistência social era mostrada como ineficiente; ele discordava dela por completo.

O caixa de banco vai a uma casa de dança, onde paga bebidas a todo mundo – menos à moça do Exército da Salvação. Passa por casas suspeitas; foge de novo. A próxima estação da peça é uma reunião na sede do Exército da Salvação, onde os pobres tomam sopa dada como esmola; depois, exaltados ou, por vezes, extáticos, fazem confissões públicas, à semelhança de uma sessão psicanalítica.

O pessoal começa extaticamente a falar de si, numa linguagem selvagem, e o caixa, contagiado, revela-se culpado do roubo e lança o resto do dinheiro à multidão respeitosa, que acabava de se confessar, mas que se atira sobre as notas, engalfinhando-se – inclusive a moça do Exército da Salvação, que o denuncia à polícia, para receber uma recompensa.

A peça é meio cínica; aquelas pessoas com veleidades de purificação, desnudando as culpas à vista umas das outras, praticam maldades, em sequência ao desnudamento da alma.

Por fim, chega a polícia. O caixa suicida-se com um tiro na cabeça, cai sobre a instalação elétrica, crucificado. Apaga-se a luz, no palco e na plateia, nesse final muito dramático.

Dá-se bem a medida do homem reduzido a boneco e alienado de nosso tempo. O dinheiro é visto como valor nefasto e desprezível, que não consegue comprar nem uma hora de verdadeira felicidade.

Gás

É uma trilogia importante [1917-20]. Mostra coros opostos, um vestindo azul, outro, vermelho, berrando em estilo telegráfico. Focaliza a automatização do ser humano e sua desindividualização neste mundo. Como solução, há uma tentativa de voltar à cultura da terra, mas falha. No fim, há uma explosão universal de gás.

Kaiser antecipa a bomba atômica, com a destruição total da terra pelo fogo. É uma advertência ao homem, que serve à técnica e não sabe como fazer para que ela o sirva.

Quanto ao ponto de vista de Kaiser, querendo voltar à cultura agrícola, não tem razão de ser; fazer regredir a técnica é absurdo, o necessário é saber dominá-la. Kaiser falhou, acreditando num retrocesso a uma etapa anterior. Um dos fabricantes de gás quer humanizar os operários, colocando-os numa colônia agrícola, mas não é possível: precisam fabricar o gás, para enfrentar uma guerra que se aproxima.

O tecnicismo tem de ser atravessado, temos de fazer esse caminho cada vez mais, dominando-o. A peça manifesta ideias meio retrógradas, um tanto inócuas. Mas a cenografia era magistral: coros em choque, mundo mecanizado, carros de gás chocando-se no palco. [O cineasta] Fritz Lang inspirou-se muito em Kaiser; em *Metrópolis* [1926], mostra a técnica destruindo o ser humano.

Gás influenciou o cinema em geral, com sua utopia negativa de um mundo desumanizado, em crescente alienação, e também Huxley, em *Admirável Mundo Novo*, Orwell, em *1984*, e Hilda Hilst, na peça *O Novo Sistema*, a ser apresentada pelo Grupo Rotunda, no

Teatro Anchieta.[87] Hilda Hilst apresenta um mundo cientificista, um estado totalitário. É uma peça importante.

Gats

Kaiser escreveu essa peça em 1920. Nela, um pó anticoncepcional que tem lá suas sequelas é empregado num mundo que prevê um estouro demográfico – se bem que, segundo cientistas, o mundo, que terá 6 bilhões de habitantes até o fim do século, pode perfeitamente alimentar 30 bilhões.

O Soldado Tanaka

É peça de sua última fase, de 1940. O tema é o problema da humanização dentro do Estado totalitário. Tanaka deseja casar a irmã com um companheiro de regimento. Quando volta a sua cidade, os pais haviam vendido a filha a um bordel, para pagar impostos. Vai buscar a irmã e encontra-a com o oficial, que quer alugar a moça por uma hora.

Tanaka mata-o e é condenado à morte por um tribunal militar. Por sua natureza trágica, o caso é submetido ao imperador. Mas Tanaka, numa atitude tremenda para um súdito dos mais humildes, exige que o imperador, o deus japonês, lhe peça perdão, pois os gastos necessários à guerra haviam provocado o aumento dos impostos e estes haviam forçado os pais a vender-lhe a irmã, o que ocasionara o crime. Claro que Tanaka é fuzilado, porém seus protestos, na cena final, soam mais alto que as balas.

Tanaka foi levada aqui pela Companhia Nydia Lícia.[88]

Cidadãos de Calais

Partindo de uma situação medieval, foi inspirada pela escultura de Rodin homônima. Na peça [escrita em 1913], Kaiser tem a coragem de pedir que os homens desprezem a honra em favor da paz, sem egoísmo ou patriotismo. Maior honra seria a paz do que uma vitória conseguida à custa de sacrifícios. É preferível a derrota.

É uma de suas peças mais humanistas, magnífica em sua ousadia. Apesar disso, é óbvio que teve de fugir, por causa de Hitler.

EUGENE O'NEILL [1888-1953]

Nasceu em Nova York, morreu em Boston. Era filho de um ator escocês, que o levou em suas viagens pelas cidades dos Estados Unidos. Expulso da Universidade de Princeton aos 19 anos, foi ourives, vagabundo, marinheiro.

Viveu muito em Paris. Ocupou-se de peças inspiradas em Shaw, Strindberg, Ibsen. Muito influenciado por Nietzsche e Freud, em 1910 começou a escrever. Ganhou três vezes o Prêmio Pulitzer e recebeu o Nobel.

Reconhecia ter sofrido profunda influência de Strindberg, dizendo: "Meu mestre foi Strindberg. Ainda é mais moderno que qualquer um de nós. Ainda é nosso líder".

O homem, para ele, é desgraçado, por não ser nem animal nem espiritual, e sim um ser a meio caminho, marginalizado no universo, não integrado em parte alguma, em desarmonia com seus instintos e com seu espírito. "A solidão do ser humano no universo" o preocupava; via o homem como não pertencente a nenhum reino específico, vivendo entre espírito e natureza.

---

[87] Na verdade, o Grupo Rotunda, dirigido por Teresa Aguiar, ia apresentar *As Aves da Noite*, outro texto de Hilda Hilst escrito também em 1968, mas a atriz Ana Lúcia Vasconcelos, premiada como Electra na montagem anterior do grupo, foi substituir Assunta Perez na montagem de Victor Garcia de *Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal. Teresa Aguiar montaria *O Novo Sistema* em 1970, com o Grupo Experimental Mauá (Gema), no Teatro Veredas, em São Paulo.

[88] Dirigida por Sérgio Cardoso em 1959, a montagem contava com Nydia Lícia, Sônia Oiticica e Tarcísio Meira.

Emperor Jones (Imperador Jones)

Escrita em 1920, aborda justamente esse tema; é uma peça forte, já apresentada aqui.[89] Trata da fuga de um negro numa floresta virgem, numa ilha da América Central.

Jones é um homem vindo da civilização, sem ter se integrado nela. Fora fiscal de um carro-dormitório nos Estados Unidos e assassinara alguém. Fugindo para a ilha, lidera uma tribo de negros primitivos. Jones vive entre os dois mundos, o primitivo e o civilizado. O herói da peça é simbólico da concepção de O'Neill do ser humano.

Ele briga com a tribo e foge. Começa a peça, que é uma descrição quase pavorosa da fuga, marcada pelos tambores da perseguição. Sofre com o ambiente ao qual não está ajustado e também com as alucinações que lhe vêm do passado. A peça tem intervalos nos quais o negro para: os tambores rufam, ele tem alucinações. Toda a ação é uma projeção a partir da alma torturada do anti-herói.

Seus delírios o apavoram; ele crê que sejam reais e atira contra os perseguidos imaginários, chamando, para ajudá-lo, os perseguidores reais. Os tambores vão se aproximando cada vez mais.

---

[89] *Imperador Jones*, de O'Neill, foi o espetáculo fundador do Teatro Experimental do Negro, em 8 de maio de 1945, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como protagonista Aguinaldo Camargo, o primeiro negro a entrar naquele teatro. O TEN, aliás, teve origem na indignação de Abdias do Nascimento ao ver, em 1941, uma encenação desse texto em Lima, no Peru, protagonizada por um ator branco pintado de preto.

Sua catástrofe é não estar integrado na civilização nem ter mais instintos animalescos. No fim, sucumbe.

The Hairy Ape (O Macaco Cabeludo)

Nessa peça de 1921, o tema retorna mais radicalmente. É a mesma filosofia, abordando o ser humano que vive entre dois mundos. Aqui ele é Yank, foguista de um navio. No início, é um homem vital, simples, rude, que gosta de sua profissão. Sente poder quando joga carvão na fogueira, como se fosse o responsável pela mobilidade do navio. Diz: "Eu faço o navio [*ou seja, toda a civilização*] andar!"

No navio viaja uma senhora bonita, Mildred, que permanece, claro, na cobertura, na classe mais alta. Yank fica embaixo. Essa topografia sempre tem importância na literatura e na dramaturgia.

Mildred, filha de um milionário, é *blasée*, uma criatura faminta de sensações. Desce à sala de máquinas para ver os foguistas trabalhando. Yank está xingando com palavrões terríveis seu superior, que o faz trabalhar tanto; naturalmente, xinga sem ver Mildred, que está na escada, imaculada, de branco, ao lado de um oficial, também todo de branco. Os foguistas estão negros de carvão.

Pelos olhos dos companheiros, voltados para cima, Yank percebe que alguém o observa. Quando se volta, quase um macaco, negro de carvão, ela solta um grito, quase desmaia, retrocede. Ela começa a voltar e diz: "Essa besta imunda!". Mas ele a impressionou, olhou-a com insolência. Já a frase dita por Mildred quebrou a segurança de Yank: ele começa a desmoronar, não pode esquecer a figura delicada, branca. O brutamontes tem algo delicado dentro de si. Perdeu a fé em sua força, no sentido de seu trabalho. Os companheiros tentam consolá-lo, dizendo-lhe que ela desmaiou de susto e que ele ouvira mal o que ela dissera. Mas Yank perdeu seu contato com a humanidade, desequilibrou-se. Quer destruir Mildred, odeia-a.

Ao desembarcar em Nova York, começa a procurá-la. Vai até a Quinta Avenida para encontrá-la. Aqui a cenografia é tipicamente expressionista: vitrinas iluminadíssimas, cheias de joias com preços exageradíssimos, quase uma atmosfera onírica. Yank faz um grande escândalo, bate num homem, ao sentir-se impotente diante desse mundo rico. O homem nem lhe percebe o golpe – é toda uma classe que recebe o golpe e nem sente, nem sequer é tocada.

Bate em outros, que são figurados meio como elegantes marionetes. Um dos senhores atingidos e que nada sofre chama a polícia. Yank sai, vai ao zoológico. Fica em frente à jaula do gorila, tem um monólogo muito interessante, em que se identifica com o animal: "Você é como eu". Abre a jaula, o gorila lhe quebra as vértebras, mata-o, atira-o dentro das grades. A confraternização com o animal resulta em sua morte. Ele dissera ao bicho: "Eu não faço parte nem dos homens nem das bestas...". É um "quase".

The Hairy Ape é uma das peças mais fortes de todo o expressionismo. O'Neill chama-a de supranaturalismo. Outros a dizem pertencente a um realismo imaginativo. Digamos expressionista.

Strange Interlude (Estranho Interlúdio)

É uma peça de nove atos e muitas horas, raramente apresentada. *"Interlude"*, no título, tem vários sentidos: é a idade entre a infância e a velhice, quando o homem quer, exige possuir os outros e percebe, então, que tudo é frustrado, que ninguém tem ou possui ninguém; ninguém é dominado e, quanto aos jovens, nos escorregam entre as mãos.

A peça dá a realidade burguesa norte-americana, suas convenções. O'Neill inventa um jogo teatral curioso, em que suas personagens têm duas falas: a primeira é a do diálogo social convencional e, depois, a que está no nível profundo da consciência. O primeiro texto é falado ao vivo e, para a segunda fala, em algumas encenações, ouve-se a voz gravada. Ou então o ator fala a primeira vez para o companheiro e a segunda, para o público.[90]

Fato importante a notar é a nítida influência freudiana, não só com a projeção já usada por Strindberg, mas com a introdução dos diálogos duplos. O tempo da peça aumenta bem, é um tempo longo.

A peça indica esse fato terrível, esse drama moderno: a dúvida na capacidade de o diálogo poder exprimir a verdade. No drama tradicional havia a fé em que o diálogo exprimisse a verdade do que as personagens pensavam. Mesmo que falássemos tudo, é duvidoso, segundo a psicanálise, que falássemos totalmente, verdadeiramente.

Se pensarmos em Hamlet psicanalisado, veríamos que, quando gritava que vingaria o pai, nunca se decidindo a fazê-lo, hesitando, ele era portador de complexo edipiano; amava a mãe e, na verdade, odiava o pai. Como é possível dar uma dimensão verdadeira do ser humano por meio do diálogo, se o diálogo mente? Já se dissera, com Schiller: "Quando a alma fala, já não fala a alma".

A própria palavra é uma mentira, mascara a alma. Surge um problema importante da dramaturgia moderna: como penetrar na máscara humana? Em *Ubu Rei* há a máscara do porco para desmascarar, paradoxalmente, penetrando na máscara social. Toda essa questão dramática, de por meio do diálogo revelar o inconsciente humano, aflora com a solução, talvez dúbia e discutível, do diálogo duplo.

Em outra peça de O'Neill, *O Grande Deus Brahma*, quando há falas "sociais", os atores põem a máscara; quando não, tiram-na. Só os namorados não a têm, o que é ilusório; os namorados têm, sim,

---

[90] [O recurso foi popularizado, anos mais tarde, nos filmes de Woody Allen, entre outros.]

muitas máscaras.

Em *Estranho Interlúdio*, um homem diz "Eu te amo" e pergunta a si mesmo, a seguir: "Por que digo isso? Na verdade, eu não a amo".

Há dois dramas em um só e o interlúdio estranho das almas ocorre sob a superfície. O tema é a biografia de Nina Lillets, que tem casos com muitos homens. Inicialmente, Nina vive um drama terrível: o pai a impede de entregar-se a um soldado que parte para a guerra; ela, embora queira muito entregar-se e o ame, não se entrega, por causa das convenções. O rapaz morre em batalha, ela fica traumatizada, por ter-lhe negado um momento de felicidade. Começa a entregar-se a todos, quando se torna enfermeira de guerra. O pai morre. Ela se casa. Seu marido parece sadio, mas a sogra lhe conta que é portador de uma loucura hereditária e não pode ter filhos. Ela, que quer ser mãe, liga-se a outro e traz para o lar o filho.

A análise do ser humano de O'Neill, aqui, é quase psicanalítica; importante é o que se desenrola no fundo, o diálogo inconsciente.

Quem fala esses diálogos subterrâneos? Quando falam convencionalmente, não podem ao mesmo tempo falar a verdade. Será que o mecanismo do pensamento permitiria que pensassem tudo o que o segundo diálogo denuncia, no momento em que se fala? Sendo assim, poderiam os falantes, de fato, prestar atenção ao que eles próprios e os interlocutores falam?

O'Neill usa, pois, um recurso fictício: o diálogo retrata o que talvez pudesse ter ocorrido nos dois níveis, subjetivo e objetivo. Trata-se de um recurso narrativo, não dramático, pois é o autor que está se manifestando. Nós o vemos com frequência em romances: as personagens falam e o autor se expressa, explicando, penetrando na alma, expondo o que ocorre nela. É um recurso, um truque de ficção. Em O'Neill, um recurso épico-narrativo. Ele faz uma espécie de comentário.

Os japoneses usam muito esse recurso: o que as personagens

não dizem, ainda que, às vezes, o coro nos informe. É uma possibilidade narrativa, quase de coro grego; [uma possibilidade moderna], embora não houvesse conhecimento, na época em que os japoneses a usavam, do problema do inconsciente.

O'Neill emprega, portanto, uma técnica de romancista; este, além de narrar acontecimentos e descrever ambientes, apresenta diálogos em voz direta e, às vezes, conta o que as personagens pensam.

O teatro se esforça, no tempo de O'Neill, para dar conta de um problema grave surgido no início do século: a necessidade de conhecer o inconsciente. Leibnitz [no século 17] e [dois mil anos antes dele] Platão já haviam mencionado o inconsciente, mas seu reconhecimento como poder dinâmico veio só a partir de Freud. Sabemos que o inconsciente pode nos determinar; somos, até certo ponto, manejados por ele. É importante, pois, que o conheçamos.

A literatura ocupou-se disso; aparece o monólogo interior, que Joyce desenvolveu muito bem em *Ulisses*. Strindberg e O'Neill, com seus recursos cênicos, querem exprimir uma nova imagem do homem, como ser dotado de um imenso inconsciente. [No teatro clássico francês,] em Racine, não havia essa concepção; o homem era um ser racional por excelência. Agora, a visão do homem era outra: para uma extensão enorme de inconsciente havia uma pequena região de consciência.

Mudara toda a visão do ser humano. Mesmo Nietzsche [em fins do século 19] já fizera alusão ao inconsciente, dizendo que "o homem não sabe que está sentado sobre um tigre", isto é, sobre um ser assassino, violento. Embora Nietzsche seja anterior a Freud, para ele o racional humano era uma superfície muito tênue.

A uma nova visão do homem sempre devem corresponder novas formas. A transformação da arte moderna é decorrente de novos temas e problemas. Portanto, os recursos que Strindberg e O'Neill usam são importantes para o conhecimento do problema. Não basta abordar novos temas conservando uma linguagem velha, tradicional; para que o problema seja assimilável pela arte, é preciso encontrar novas formas de tratar uma problemática nova.

LUIGI PIRANDELLO [1867-1936]

Sua visão do homem é completamente diferente daquela aceita até o século 19. Foi um grande dramaturgo e contista, bom narrador, romancista.

Recebeu o Prêmio Nobel em 1934. Nasceu na Sicília, terra de Górgias, o sofista, que há 2.500 anos apresentou ideias não de todo distanciadas das que Pirandello professaria em nosso tempo.

O dramaturgo estudou filosofia e linguística, na Itália e em Bonn, na Alemanha; assimilou a filosofia idealista alemã. Em 1925, fundou um teatro subvencionado por Mussolini. Tornou-se famosíssimo, a partir da década de 1920.

Começou tarde, só aos 50 anos, a escrever para o teatro. Antes, sua produção literária restringia-se à poesia e à narrativa. Inicialmente, escrevera contos e novelas, influenciados pelo realismo do italiano Giovanni Verga, seu conterrâneo. As histórias iniciais ambientavam-se na Sicília.

Sua dramaturgia, produzida durante a Primeira Guerra Mundial, aproveitou muito de sua novelística. Pirandello transformou muitos contos e novelas em peças; portanto, é importante ler suas narrativas, para melhor compreendê-lo.

Teve grandes triunfos teatrais.

Foi influenciado, diretamente, pelo futurismo de Marinetti e remotamente pela *Commedia dell'Arte*; foi ligado também ao *Teatro del Grotesco* de sua época, que tinha peças como *A Máscara e a Face*, de Luigi Chiarelli. Até no título revela-se um tema fundamental de Pirandello: o homem como ser mascarado.

Pirandello teve uma dolorosa experiência pessoal que o pôs em contato, em profundidade, com estados psíquicos anormais, pois sua mulher enlouqueceu e ele conviveu com ela depois disso.

Também recebeu uma carga poderosa de Schopenhauer, que via o ser humano como uma vontade irracional, estúpida, caótica, vontade fundamental também nos animais, mais ainda que nos homens. A organização do mundo, para Schopenhauer, era apenas aparente. Na verdade, para ele, o homem é movido por impulsos violentíssimos; a realidade não é só a aparente; esta, sim, é a superficial.

Em Pirandello há uma ideia vinda de Nietzsche e Schopenhauer, de que no mundo humano a máscara é muito importante. Isso se origina particularmente de Nietzsche, que considerava o homem um ser histriônico, sempre um ator atuando. Biné, psicólogo francês, também apresentava opinião semelhante; a concepção do homem, portanto, torna-se sempre, e cada vez mais, desmascaradora.

Afirma Pirandello: "Minha tarefa tem sido destruir as colunas brancas dos tempos gregos para mostrar o abismo que há embaixo".

Ele pensa que o homem *é fixado de modo angustioso ao comportamento social.* E cada pessoa, depois de certa idade, se enrijece numa forma, como numa concha, *comportando-se de acordo com o que dela se espera.* Identifica-se com a máscara. Usa máscaras para si mesma e também para a sociedade, variando de acordo com as pessoas com quem trata: uma máscara para o pai, outra para ver o namorado, outra para os desconhecidos. A verdade mais profunda, não a confessamos nunca, nem a nós mesmos. Sempre nos mascaramos.

"Quando você pratica uma ação", diz ele, "nunca é sua mente inteira que o faz, mas *somente o que se é nesse momento.* Porém a ação completada determina-nos; nesse momento, prendemo-nos."

Ou seja: às vezes, uma ação, de um momento, nos determina para o resto da vida, nos aprisiona. Assumimos uma personalidade graças a uma ação apenas, mas existem, em nós, muitas potencialidades inexploradas. Somos encaminhados somente em uma direção, porém há múltiplas coisas que podemos ser e não somos. Dirigimo-nos para um só lado, desde a mais tenra infância. A educação, os ensinamentos, os códigos morais predispõem-nos a isso. No entanto, temos, em latência, muitas possibilidades em nós.

Aos 2 anos, posso ser tudo: um futuro assassino, um chofer de caminhão, um ator, um escritor; muitas e muitas coisas são possíveis. Aos 5 anos, o campo já se restringe; entro numa escola, educo-me. Aos 18, 20 anos, mais ainda; defino-me melhor, escolho uma profissão; vou me limitando. Mais tarde, me caso; é uma limitação muito mais forte: agora não posso me mover com tanta liberdade. Cada vez mais, estou dentro de um canal diretivo, de uma máscara mais estreita, fixado definitivamente pela forma rígida que a vida me impôs. Estou dentro de uma cadeia, de uma armadilha que a vida colocou para que eu nela entrasse.

Muitas personagens de Pirandello querem variar, arrancar a máscara, escapar. Parecem, às outras personagens, criaturas que enlouqueceram repentinamente, na tentativa de evasão.

O mesmo fenômeno ocorre quando ouvimos ou vemos novelas no rádio e na TV. Uma explicação que pode servir para o sucesso dos entrechos é nossa vontade de sair de nossa pele e viver outras existências, escapando à fixidez da vida cotidiana.

Pirandello influenciou muito o teatro do absurdo. Há uma tese sua, proveniente de Biné e Nietzsche, segundo a qual nossa razão cria ilusões com as quais temos de viver. Uma ilusão, uma ficção que não corresponde à realidade e que nos é inculcada é a de que a personalidade é fixa e permanece íntegra pelos anos afora. É mentira.

Só nosso nome jurídico permanece o mesmo, durante toda a vida. A personalidade é extremamente mutável. Em *Stiller*, novela de Max Frisch [de 1954], uma personagem muda até mesmo o nome, para escapar à vida habitual.

Pirandello mostra que mudamos sempre, de momento a momento. A ideia de personalidade fixa não passa de uma ficção necessária, para facilitar o convívio social, para que se possa esperar sempre de nós mesmos e dos outros determinados papéis e reações. Seria difícil, por exemplo, conviver com uma pessoa que pudesse nos cuspir no rosto quando a encontrássemos ocasionalmente. Para que isso não aconteça, ela teria de fazer exatamente o que esperamos que fizesse, isto é, apenas cumprimentar.

"Quem sou eu? Quem és tu?", pergunta-se Pirandello.

A máscara é uma forma/fôrma rígida, diante de uma vida em movimento. Essa forma e fôrma rígida ameaça dissolver-se, no fluxo constante da vida. O eu nunca é idêntico, nunca é o mesmo, nem para si nem para os outros. A máscara termina sendo uma coação, torna-se injusta e torturante, por ser inadequada. O homem precisa adotar a máscara, para viver em sociedade, e acaba sendo sufocado por ela.

Como seria bom viver livremente, sem a máscara! Porém a sociedade nos impõe que vivamos com ela.

A dramaturgia de Pirandello está contida em dez volumes. Chama-se *Máscaras Nuas* e desvenda o que está por trás da máscara: uma imensa avidez de viver e grandes impulsos. E, em toda ela, está a inquietação de saber: o que é a verdade? O nosso verdadeiro ser? E a aparência? Como se coloca, em relação ao ser mais profundo?

O jogo entre a ilusão e a verdade é fundamental em Pirandello. Para ele, *a vida, essencialmente, é teatro*. O teatro é a expressão mais lídima da existência. No teatro, arranca-se a máscara, que é parte de nossa conduta social.

Liolá

História de um marido que sabe que não é o pai do filho de sua mulher, mas a quem basta a aparência de sê-lo. Não liga para o fato essencial, mas deseja que se respeite seu *status* jurídico. Embora consciente de que todos sabem que ele não é o pai, quer que finjam que acreditam que ele seja e que essa dissimulação seja mutuamente respeitada. Pirandello aborda a situação de modo vertiginoso e transforma até o público da plateia em ficção, envolvendo-o no jogo do palco e transformando todos os espectadores em seres fictícios, também.

"Em cada relação (com pessoas diferentes) nossa máscara muda um pouco." Essa afirmação é de um ceticismo radical. Supõe-se ter sido influenciada por Hans Vaihinger [1852-1933], criador da filosofia do "como se". Para Vaihinger, tudo é como se fosse verdade: toda a ciência, ética, estética, religião são ficções inventadas para serem úteis na vida prática; chama-se a essa filosofia pragmatismo. Para sobreviver, tratamos essas ficções – ética, religião etc. – como se fossem verdade, porque são úteis.

[O sofista] Górgias, há 2.500 anos, disse: "Nada existe. Se algo existisse, não poderíamos conhecê-lo. E, se pudéssemos conhecê-lo, não poderíamos comunicá-lo". Surgia, há 2.500 anos, a abordagem do problema da comunicação.

Pirandello tem um ceticismo radical a respeito da possibilidade de penetrar na verdade, na realidade integral e no ser humano – como em *Rashomon*,[91] história japonesa na qual uma mulher é violentada e todas as testemunhas contam fatos diferentes; cada um vê o acontecimento de uma forma. Modernamente, Pirandello foi o primeiro a afirmar a incomunicabilidade da personalidade humana, tema que entra no teatro do absurdo e que já não é novo, tendo sido abordado [entre tantos outros] por Schiller (que disse, lembramos: "Quando a alma fala, já não fala a alma").

É característico, nas peças de Pirandello, que as personagens passem pela agonia de não haver comunicação possível. Porém esse tema não é levado adiante na dramaturgia pirandelliana; quem o fez foi o teatro do absurdo. Em Pirandello, o tema é apenas levantado; ele aborda a mentira do diálogo, a dificuldade de exprimir a verdade por meio dele: a palavra transforma tudo em mentira, em aparência. "Eis a essência de todos os males: a palavra" – essa é a fala de uma personagem sua.

Curioso é que Pirandello comunica perfeitamente a impossibilidade de comunicação. Ele se contradiz; para ele, o problema ainda é um tema dialético, não é o centro de sua problemática. Especula com lógica sobre a falta de lógica. Na coerência, aparece a incoerência; na língua, a impossibilidade de falar.

O que em Pirandello é apenas debatido aparece no próprio ser no teatro do absurdo, que mostra a falta de lógica. Acontecem absurdos no palco: bombeiros com objetos estranhos na cabeça, campainhas que tocam sozinhas.[92] Acontecem e aparecem em cena coisas alógicas. Pirandello fala logicamente sobre o absurdo. Enquanto os adeptos do teatro do absurdo querem mostrar o caos de maneira caótica, Pirandello o mostra lúcida e ordenadamente. O teatro do absurdo leva essa temática *para dentro da forma*. Pirandello fica distante do teatro do absurdo, pois este rompeu com a forma antiga.

---

[91] Conto de Ryunosuke Akutagawa [1892-1927], adaptado para o cinema em 1950 por Akira Kurosawa, que, por sua vez, influenciou Nelson Rodrigues a escrever *Boca de Ouro* em 1959.

[92] Referências aproximadas de *A Cantora Careca*, peça de 1949 de Eugène Ionesco: o objeto na cabeça do bombeiro é um capacete. Ver p.332

Diz Pirandello:

> *Creio que a vida é triste ilusão. Em nós reina a necessidade e não sabemos o porquê de nos enganarmos constantemente com a criação arbitrária de uma realidade que se revela de chofre como vã e ilusória. Quem acaba conhecendo o jogo já não pode se iludir. Todavia, quem já não pode se iludir já não pode encontrar gosto nem prazer na vida.*
>
> *Minha arte é cheia de piedade por todos aqueles que se enganaram, mas essa compaixão não pode impedir que o destino condene o homem, como antes, a entregar-se ao logro.*
>
> *A vida tem de corresponder a duas necessidades que, por serem contrárias, nem se lhes permite terem consciência nem manter-se em fluxo. Se a vida sempre se movimentasse, ela nunca teria consistência; se tivesse sempre consistência, ela não se moveria. E a vida tanto tem de ter consistência como tem de se mover.*

Diante dessa vida humana cheia de ilusões e desilusões, Pirandello porta-se como poeta filosófico, com humor indulgente. Compactua com as fraquezas humanas, faz conchavos com elas. É um pessimista, mas ama a vida.

Assim É, Se Lhe Parece

Escrita em 1917, seu tema é, fundamentalmente: o que é a verdade? Será que podemos determinar a verdade de alguém? Quem é a sra. Ponza? Será uma mulher mantida em segredo pelo marido em casa?

Será sua filha? Será sua primeira ou segunda mulher?

Ponza e sua mulher haviam abandonado a terra de origem. Desempenham papéis, um para o outro. Ponza e a sogra sofreram terríveis dramas, suportando-os por meio de um jogo de máscaras. Ambos foram feridos pela vida. Cada um vê uma pessoa na mulher de Ponza e cada um finge que aceita a versão do outro.

É um drama bem confuso, mas mostra a sutileza que confunde – e que Pirandello maneja tão bem. Ponza sustenta que vive com a segunda mulher e que mente que vive com a primeira porque é melhor que a sogra não sofra por saber que a primeira, filha dela, morreu. A sra. Frola (a sogra) diz que Júlia é sua filha Lina; supõe que Ponza seja louco. Quanto à esposa, afirma que entra no jogo para não dar o marido como louco. É um engano de todos por todos.

A sogra conta que Ponza enlouqueceu, ao casar, e que ela, sogra, tirou de perto dele a filha, para que esta não convivesse com um louco; que, quando a esposa lhe foi devolvida, ele acreditou que estava se casando com outra.

A esposa diz que é ambas as coisas: "Para mim mesma, não sou ninguém. Sou só aquela que os demais acreditam que eu seja". Ponza, nessa altura, dirige-se ao público: "Essa foi a voz da verdade. Vocês estão contentes?"

A plateia que resolva e decida sua verdade.

A peça é bem característica do autor e tem, por vezes, cunho grotesco. Quando é apresentada, duvida-se de tudo, até de onde estamos: num teatro? Qual é a realidade? Tudo é ilusório. Esse também será o jogo fundamental da peça a seguir.

Seis Personagens em Busca de um Autor

É um jogo intrincado. Essencialmente, uma peça de Ibsen trabalhada com outra de Pirandello; porém, na época de Pirandello, já se sabem coisas mais complexas a respeito do homem.

A peça de Ibsen era bem melodramática, ao tratar do problema de pai, mãe e quatro filhos. O pai casa com a mulher porque ela é pobre, não por amá-la – tema bem ibseniano. Tem um filho com ela, mas brigam, pela falta de amor. Então ele aproxima a mulher de seu secretário, homem de nível social inferior, para que vivam juntos. Depois o secretário morre, a mulher e os quatro filhos retornam à cidade.

A filha, já moça, vai entregar costuras na casa da sra. Pace, que não é apenas costureira, mas alcoviteira também. Apesar de aparentar total respeitabilidade, o pai vai à casa da sra. Pace em busca de uma aventura. Vendo a moça entregando costuras, acha-a interessante e quer alugá-la por uma hora. Quando o fato está para se consumar, chega a mãe, no último momento.

Aqui termina a peça de Ibsen. Então, as personagens, que ficaram suspensas naquela terrível situação, procuram um autor para terminar o entrecho.

A ação de ter querido a enteada prende o pai; e a enteada vai recriminá-lo por toda a eternidade. Essa complicação toda pode ser resolvida? As personagens estão agoniadas. É uma imagem fantástica da vida, quando uma ação enrijece o fluxo vital nesse exato momento, demonstrado pelo truque genial de Pirandello.

O autor italiano propõe uma peça diferente – justamente por achar que a peça não poderia ser escrita. Ao chegarmos ao teatro onde se representa a peça, vemos os bastidores de um teatro, caóticos, com o equipamento à vista no palco. Hoje já conhecemos esse tipo de representação, mas na primeira vez foi um assombro ver as entranhas do palco.

Repentinamente, o diretor entra em cena com os atores, que dizem: "Está bem, vamos ensaiar esta peça de Pirandello". Abruptamente surgem as seis personagens, abandonadas pelo autor, contando sua situação infortunada. Representam a história e os atores começam a interessar-se por ela. As personagens reclamam, quando os atores as encarnam, e discutem a forma de representar a verdade tal como se passou. E tornam-se mais reais que os atores.

O diretor, que deveria ser real, nessa altura se torna fictício; os atores desempenham atores e personagens.

As duas crianças menores, fictícias, morrem; uma afoga-se numa poça e o menino dá um tiro na cabeça. O diretor diz que isso é ficção, que as crianças não morreram, eram personagens imaginárias. Mas verifica-se que de fato estão mortas. O diretor manda que o público vá para casa, pois se está vendo um drama terrível, não mais uma ficção teatral.

Pirandello já consegue, de certa maneira, antecipar o teatro do absurdo, porque a confusão, a realidade, a mentira transmitem-se ao público, que é incluído na balbúrdia. Inculca-se no espírito do espectador a descrença na realidade e na verdade.

Quando o público entra no teatro, assistindo à peça, depara com vários níveis de realidade; pensa a princípio que o que está assistindo é à realidade objetiva da peça, mas isso é destruído dali a pouco. Fundamentalmente, quer-se dizer que nossa realidade cotidiana é aparente, que o senso comum não merece nossa fé.

Nossa vida é teatro, vivemos mascarados, interpretando papéis fictícios, para poder continuar vivendo, pois, se não podemos viver sem máscara, também é difícil viver com ela. Por vezes assumimos papéis que não nos assentam bem e somos coagidos a representá-los: papéis de professor, de pai, de filho.

Hoje, a sociologia e a tipologia sabem o que Pirandello intuíra; sabem que muitas neuroses vêm porque assumimos papéis que não nos assentam – como o caixeiro-viajante que pretende ser artista e acaba sufocado por sua condição profissional e de vida.[93]

Nossa sociedade determina uma profusão enorme de papéis que podemos escolher, mas uma vez que nos fixamos neles há certa irreversibilidade. Podemos escolher, porém a própria multiplicidade de possibilidades dificulta a escolha, provoca certa angústia. Na sociedade primitiva havia poucos papéis, poucas dúvidas. Talvez houvesse menos neuroses se a indecisão entre os papéis a serem escolhidos fosse menor.

Pirandello diz que não temos só um papel permanente a representar, pois variamos em conformidade com as pessoas com quem convivemos. As variações são bem mais perceptíveis nas situações de dominação. Um chefe de escritório é altivo com os subordinados e curva-se à frente do superintendente. Temos aqui a tese do *ciclista*, aquele que se curva sob o esforço e pisa para baixo; quanto mais curvado, mais pisa. Há um elemento sadomasoquista: para baixo, sádico; para cima, masoquista.

Isso se transmite *ad infinitum*: um chefe de escritório maltratado na rua sufoca a mulher, em casa; esta desabafa nas crianças, que batem nos amigos... Numa sociedade assim constituída, a agressividade é muito intensa.

Pirandello acha que o mundo é teatral, constituído por nós, atores. Somos atores sempre, estamos sempre desempenhando papéis. Então, o teatro é lugar onde se representa exemplarmente, desmascarada, a vida. Uma das importantes funções do teatro seria, entre outras, a de revelar a mascarada da vida.

Em *Seis Personagens...*, os atores entram logo depois do diretor; são atores que representam atores – essa é a realidade nuclear da peça. Os atores vivem a realidade fictícia de seus papéis, pois estão ensaiando uma peça. Logo a seguir, as personagens invadem o palco; depois, as pessoas do público se integram ao entrecho, quando o diretor as manda embora, dizendo que estão vendo um drama terrível demais.

Ao entrarmos no teatro, vemos o palco escurecido, como quando não há função; não há pano de fundo nem cenografia; parece uma representação não preparada. Quando o diretor, representado por um ator, chega para "ensaiar uma peça de Pirandello", vão aparecendo os atores, que começam a conversar entre si.

Um nível de realidade é a realidade mais objetiva, do público e dos atores no palco; o nível de realidade fictício é a dos papéis que os atores começam a ensaiar e a realidade das personagens inacabadas.

O diretor começa a fazer as marcações: "Você fica ali; você, não saia daí"... O ensaio se interrompe quando o porteiro entra, seguido pelas personagens, que dizem: "Nós trazemos um drama em nós!". A mulher está de luto; o pai queixa-se dramaticamente de que não foi completado pelo autor e está buscando outro para terminá-lo, pois quer viver seu drama com ação e destino; as outras também.

Vai se formando uma peça dentro da peça; discutem-se estilos e o teatro em geral, bem como a maneira de apresentar um papel. O autor, isto é, Pirandello, serve-se desse recurso para criticar o teatro tradicional, particularmente o de Ibsen.

O diretor pergunta às personagens qual é o drama e elas começam a representá-lo. Os atores se interessam, querem desempenhá-lo, mas as personagens protestam, dizendo que eles não estão mostrando como os fatos aconteceram realmente, não fora daquele jeito; afirmam que os atores não seriam capazes de viver o drama como elas.

---

[93] Anatol Rosenfeld foi caixeiro-viajante em seus primeiros anos no Brasil, entre 1937 e 1945. [Algumas de suas experiências dessa época estão nas crônicas de *Anatol On the Road* (São Paulo: Perspectiva, 2006).]

Há o choque da vida empírica, dos atores, seres de carne e osso que tentam representar seres fictícios, e da vida dos próprios seres fictícios. Sim, porque as personagens de um autor têm certa vida – às vezes uma vida extraordinária, como Hamlet, que possui uma vitalidade mais intensa que a das pessoas reais.

Temos imagens formadas de Ofélia, de Polônio. Algumas personagens da vida imaginária podem ter mais vibração do que muitos seres reais, com uma vantagem: são imortais. Enquanto durar uma cultura como a nossa, Macbeth, Aquiles, Ulisses serão nítidos, viverão. E sabemos mais sobre eles que sobre nossos conhecidos; eles são transparentes. É uma façanha improvável conhecermos um vizinho nosso tão bem quanto conhecemos Macbeth. Ainda que, ao longo de sucessivas épocas, a maneira de encarar as personagens possa mudar (há dois séculos Hamlet foi encarado de outro modo, não como hoje), elas serão, em essência, as mesmas. Às vezes a história, em seu desenrolar, muda apenas nossa maneira de encarar as personagens. No entanto, nunca poderemos conhecer o íntimo dos seres reais como o das personagens fictícias, que é devassado pelo autor.

"Eu sou muito mais real do que vocês", diz o pai aos atores que representam o papel de atores. O mundo imaginário adquire uma realidade tão forte que cobre a própria realidade.

O autor abandonara as personagens no meio da história, por não ter visto um sentido mais profundo nelas. Pirandello acha que isso não interessa mais. As personagens imploram a ele que acabe com isso – assim contava o próprio Pirandello, explicando o nascimento da obra –, mas Pirandello descobre novo sentido e possibilidade para elas; coloca um novo drama, em lugar do drama ibseniano: a busca do autor. Escreve outro drama a respeito de por que outro drama não foi escrito. O drama anterior é típico de Ibsen e Pirandello não quer repeti-lo.

Na família fictícia todos são inimigos; as relações entre eles são tensas. Quanto ao padrasto, atormenta-se por ser julgado unicamente por seu erro. Está fixado em seu ato, que o determina eternamente como o padrasto que quase teve relações sexuais com a enteada. Mostram-se os erros desse homem, como o fato de ter se casado por piedade; revela-se também a compreensão do secretário para com a mulher. São sentimentos nobres, mas não tão possíveis de se tornar fatos concretos. O significado de *Seis Personagens...* é mostrar que Pirandello não pode mais, em sua época, escrever uma peça nesses moldes. Pirandello mostra a resistência do *sujet*. A partir de Ibsen, a filosofia mudara tanto que não era mais possível escrever a peça tomando como prosseguimento o caminho anterior.

A mãe fala: "Eu não quero ver isso encenado, isso é terrível... Que loucura, apresentar isso aos outros!". Fazia-se aqui a crítica a peças que apresentavam tais acontecimentos. Quanto ao filho, diz não poder participar da ação, "porque há coisas que não se dizem". Com isso, acaba-se o drama tradicional, no qual tudo tinha de ser dito. Era necessário buscar outro modo, novos recursos, para demonstrar fatos essenciais. Como o narrador: já que alguém sente coisas tão íntimas e profundas que nem pode dizê-las, vê toda a situação e tem liberdade para narrá-la ao público. Se a personagem é solitária, não pode dizer certas coisas. Será preciso encontrar novos modos de fazê-la falar.

Uma personagem que diz que não serve como personagem muda toda a feição da dramaturgia. Se essa personagem falasse, perderia o próprio caráter; a certa altura, o filho diz ao pai: "Não tem vergonha de expor suas misérias na frente de outros?"

A enteada representa o eu dos dramas de Strindberg, isto é, o eu que fala pelo autor. Ela é o ego, quer representar sempre o próprio drama, é terrivelmente egocêntrica. Pirandello faz uma crítica genial a Strindberg, uma crítica meio "safadinha": "Eu quero desempenhar meu drama íntimo".

O diretor responde a ela que o drama também é dos outros; não é possível uma personagem que só veja a si mesma e só fale de si, permanentemente.

O pai faz ainda uma crítica de outro aspecto, da língua e de sua possibilidade de comunicação, como já vimos um tema muito caro ao teatro do absurdo: "Sim, aqui está o centro de todos os males, a palavra... Quem a ouve recebe-a com o sentido e o valor de seu próprio mundo... Nunca nos entendemos". Está claramente antecipado o teatro do absurdo.

O pai também aborda a dissociação da personagem; para Pirandello, a criatura muda continuamente, é *múltipla*.

O pai diz, num trecho importante – importante também historicamente, pois depois até Ionesco retomaria o tema, apresentando em uma peça Béranger 1°, Béranger 2° e Béranger 3°, que, no entanto, eram uma só pessoa:[94] "Em sua consciência cada pessoa pensa que é um, mas na realidade é muitos... sempre na ilusão de ser igual para todos... Só percebemos que isso não é verdade quando uma desgraça nos fixa numa ação qualquer... como se nossa existência fosse uma coisa só, idêntica àquela ação".

Essa preocupação percorre toda a obra de Pirandello: seríamos fixados numa só ação, pelo resto da vida? Esse também será um grande tema de Sartre, que admite as inúmeras transformações da criatura; se hoje sou um criminoso, isso não é definitivo, eu posso mudar.

Em *Seis Personagens...*, o pai diz o que diz por interesse próprio: como homem vivo, existente, ele poderia mudar; como personagem, não, seria fixo. A sociedade fixa-nos numa máscara e toma-nos como tal, esperando que possamos reagir de acordo com nosso papel.

No fim da vida, em 1933, Pirandello escreveu um drama que focaliza isso. A peça é *Quando Se É Alguém* e tem as seguintes reflexões de uma personagem, que espelham o pensamento do autor: "Já não devo sentir, pensar ou escrever de outro modo [*fala sua, posta na boca da personagem*]. Tenho de continuar de acordo com o conceito que o público fez de mim... Gostaria de mudar...". O dramaturgo queixava-se de não poder mais mudar; carregava *a máscara de Pirandello* e o público esperava que ele agisse como tal.

Mostramos a importância da dramaturgia e da filosofia do autor, mas também na forma ele realizou avanços; destruiu a intriga e o enredo dramáticos. *Mudou a face do teatro.* Já revela toda a concepção do mundo manifestada depois no teatro do absurdo, sem traduzir, porém, esse absurdo em situações e cenas: ainda fala em linguagem racional.

Quanto ao teatro do absurdo, assimila toda a temática à forma. Demonstra, visual e auditivamente, em cena, o tema de que trata. Não se limita a falar sobre ele de modo racional.

---

[94] Citação aproximada de *Morre o Rei* (*Le Roi se Meurt*).

12

BERTOLT BRECHT

BERTOLT BRECHT

Bertolt Brecht [1898-1956] é um dos maiores homens de teatro do século 20. Brecht foi um escritor completo: não apenas excelente contista, romancista, narrador de anedotas, autor de aforismos, mas também poeta lírico. Foi um dos maiores poetas alemães e o maior dramaturgo alemão depois de Hauptmann.

É um dos maiores homens do teatro didático. Grande teórico, renovou toda a teoria do drama e escreveu sete volumes de teoria teatral. Demonstrou enorme conhecimento de encenação, quer como diretor, quer como cenógrafo e teórico de desempenho. Estabeleceu uma teoria teatral contrária à de Aristóteles, vista aqui na primeira parte, que previa as três unidades e a catarse.

As encenações brechtianas iniciaram-se em 1928, quando começou seu *teatro épico*. O drama épico dirige-se contra o teatro dramático tradicional. O termo "épico", aqui, quer dizer "narrativo", nada tem que ver com "epopeia". É um teatro que só se completa no palco; claro que as peças podem ser lidas, mas suas virtualidades só se expressam definitivamente em cena. Toda a teoria de Brecht se volta contra o teatro tradicional – desde Aristóteles, como dissemos.

Brecht não foi o primeiro e único criador desse tipo de teatro, do qual sempre houve similares: o medieval, que incluía narrativas e música; também o teatro asiático e o de Shakespeare continham muitos elementos narrativos.

Brecht teorizou esse novo teatro, com novo sentido e função. O drama estudado por Aristóteles, um drama tradicional, tende a reduzir-se ao diálogo inter-humano, manifestando o choque de vontades conflitantes. O diálogo expõe o conflito interpessoal, entre vontades que se contrapõem. O que não era articulado no diálogo não podia ser tema do drama. Toda a realidade do drama tradicional tinha de se reduzir ao diálogo. O que não entrasse no diálogo não existia. Por meio do diálogo, era necessário concretizar o mundo; para isso, contribuía a cenografia, reproduzindo o ambiente em que as personagens atuavam. O diálogo era a expressão da ação.

No drama tradicional havia o coro, comentando; era uma reprodução além-diálogo. Aristóteles, porém, não considerou muito isso; para ele, no drama o fundamental era o diálogo.

Sempre que um drama quer integrar o homem em contextos universais ou sociais, coletivos, grupais, *impõe-se algum recurso narrativo*, para ampliar o mundo além do inter-humano. A concepção que queria integrar o homem no contexto, transpondo o interpessoal, recorre a um tipo de teatro épico. Mesmo [um autor modernista] como Paul Claudel, católico, que queria integrar o homem num cosmo religioso, recorreu ao épico.

O teatro que quer apresentar movimentos inconscientes da alma ultrapassa o diálogo interpessoal. O diálogo se desautoriza, se desqualifica, por ser racional; é um tanto marginal para exprimir o inconsciente.

[Outros autores que já estudamos, como] O'Neill e Strindberg, acrescentam textos ao que a personagem diz. Completam, assim, o que ocorre no fundo da alma. Coisas que não se dizem no diálogo são ditas pelo ator em diálogo duplo ou por efeito de sonoplastia; usam-se, enfim, recursos que quebram o tradicionalismo.

Na medida em que o mundo anônimo, impessoal, é considerado de alta relevância na determinação do comportamento individual, é preciso ultrapassar o diálogo pela inclusão de recursos narrativos.

Our Town [*Nossa Cidade*], de Thorton Wilder, também é drama épico, quer captar o mundo planetário, no qual ocorrem muitos acontecimentos que o diálogo interindividual não consegue apreender. O ator que representa o diretor da peça conta pormenores da "nossa cidade" (uma pequena cidade norte-americana). Descreve a situação demográfica; chama um cientista e um jornalista, que contam a formação geológica e acontecimentos locais, para que o público conheça o contexto e a vida cotidiana do lugar. Logo depois aparecem, representadas, várias histórias; um salto de 20 anos no tempo permite que saibamos o que houve desde que começamos a ver "nossa cidade".

Brecht raramente usa um recurso tão explícito como o de Thorton Wilder; sua narração é mais implícita, as cenas obedecem a uma sequência solta, não concatenada, sem ligação lógica entre uma cena e outra – terminou a unidade tempo-lugar-ação. Não existe mais conexão causal. Anteriormente uma cena era causa próxima e rigorosa da seguinte, porque não havia interferência do autor ou narrador. A ação obedecia ao próprio motor.

Já os saltos em tempo e lugar precisam de alguém que conte, isto é, do autor, representado pelo narrador. Cria-se o famoso "drama de farrapos", cenas soltas, sem conexão lógica nem espaço permanente. No drama tradicional, não: a ação é *vivida*, cada vez é a primeira vez.

O teatro épico mostra-se, logo, narrativo; diverge totalmente do teatro dramático, no qual não havia *deus ex machina* e ninguém contava a história; as personagens a viviam, em vez de contá-la. O autor, no teatro épico, manipula a ação, faz saltar o tempo, seleciona os acontecimentos, cenas e lugares, mudando-os de um a cinco, a dez anos ou mais. Em *Mãe Coragem* temos 16 anos da vida de uma mulher, são mostrados vários lugares, sem cenas intermediárias.

Não interessa o que houve entre tal e tal acontecimento: salte-se o tempo. No drama tradicional, ao contrário, mostra-se praticamente tudo; por isso a ação restringe-se a 24 horas. No drama épico, os saltos revelam a interferência do narrador, selecionando as cenas

que mais interessam para o que ele quer contar. E com o narrador Brecht dá um pano de fundo cotidiano das vidas que apresenta. Tchecov [em fins do século 19] fizera isso, mas seu drama já se dissolvia. Verificava-se que faltavam recursos ao diálogo para expor tudo o que nos sucede.

Brecht salienta que seu teatro tinha de ser épico, já que seu desejo não era apenas mostrar relações inter-humanas, mas as determinantes sociais que interferiam nelas. "O ser humano deve ser considerado como o conjunto de todas as relações sociais." Quer dizer, o ser humano é constituído por um contexto social; para captar tal condição, a forma épica é a mais adequada:

> *Até agora, os fatores impessoais não se manifestaram no teatro como elementos autônomos. O ambiente e os processos sociais foram vistos, até agora, como se pode ver a tempestade, quando na superfície da água os navios içam as velas, notando-se então como os barcos se inclinam. Para mostrar a própria tempestade, é imprescindível romper a estrutura rigorosa do drama aristotélico. Seu encadeamento causal e a ação linear integram a ação num contexto maior. O peso anônimo das coisas não pode ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar.*

A sociedade não tem voz ou diálogo, embora sob sua ação o indivíduo sofra ou aja. É preciso mostrar o drama solto: muitos quadros, narradores, para absorver os poderes extrapessoais, que Brecht considerava importantíssimos, como marxista que era.

Ele desejava abrir o drama para um mundo mais amplo, tendo, ao mesmo tempo, outra intenção: a estrutura rigorosa do teatro aristotélico gera condicionamentos, caminhando com verossimilhança, enredando o público em sua história e dramaticidade. Com essa logicidade, criam-se a ilusão da realidade e a identificação com as personagens no palco. Um dos objetivos máximos é emocionar o público. Graças a isso, a essa participação ilusionista, obtém-se a catarse, a descarga das emoções, o alívio do espectador, que depois da tragédia vai calmamente tomar chá com bolos, completamente descarregado. É contra esse "teatro culinário e digestivo" que Brecht se volta.

O público poderia tomar chá depois de suas peças, mas para discutir, debater, se apaixonar. O teatro deveria ser épico, ampliar o mundo para além do diálogo interpessoal e didático, esclarecendo o público sobre a necessidade de transformar a sociedade – tomando a sociedade em sentido amplo, como determinante do indivíduo, e mantendo o público lúcido, destruindo a ilusão, sem identificação individual, sem o paraíso artificial do teatro tradicional.

Brecht quer ser didático, não pretende que o público se emocione demais nem saia do teatro aliviado; deve passar, depois, uma péssima noite, preocupado. (Enquanto Thorton Wilder manda dizer "boa noite" pelo narrador, no fim do espetáculo, Brecht deseja a todos "péssima noite".) Sua intenção é que o público seja ativo e participe, transformando o mundo e a sociedade, porque, se a descarga catártica encampar o público emocionalmente, ele se acalmará. Brecht não deseja o público satisfeito com o *status quo*; quer evitar a catarse, mantendo o público em estado de lucidez crítica. Busca deixá-lo distante das situações dramáticas, *o que não significa, absolutamente, que não haja emoção em Brecht*. Falaremos disso mais tarde.

A narrativa é menos emocional, pois o narrador conta fatos que não lhe aconteceram pessoalmente; portanto, pode haver certa distância e liberdade. Eu posso contar um fato dramático, um atropelamento visto há dez anos, com uma atitude serena: já passei por aquilo e estou vivo, não há total integração emotiva. Mas a distância crítica, a objetividade crítica *não excluem a emoção*. Quem diz isso de Brecht não conhece Brecht; ele quer *a emoção elevada ao raciocínio*. A emoção do público pode ser crítica; mesmo que crítica, deve elevar-se à razão – por si só, não vale nada.

Brecht não opõe a emoção à razão: não acredita em emoção que não contenha razão, ou em razão fria, sem o necessário entusiasmo; isoladamente, não levam a nada. Uma simples agitação emocional não leva a nada – como em José Celso. A emoção deve ser imbuída de raciocínio, para possibilitar uma ação transformadora. "Meu teatro quer elevar a emoção ao raciocínio", disse Brecht.

O fim didático exige que se elimine o êxtase do chamado teatro burguês. O êxtase afigura-se a Brecht como a consequência da teoria aristotélica. O público sairia purificado do teatro, encampado, incapaz. Com o teatro épico-didático, ele quer evitar justamente essa purificação incapacitante.

Não pensemos no teatro brechtiano como pretensão de modificar radicalmente a opinião pessoal do espectador; o que se pretende, sim, é uma abertura da consciência dele para cogitações que porventura não lhe houvessem ocorrido antes. O espectador, saindo do teatro, pode começar a fazer perguntas que não fez antes.

É ingênuo perguntar se, depois de ver uma peça teatral, pode transformar-se a opinião solidamente estabelecida de uma pessoa. Seria necessária uma pesquisa muito séria para verificar isso; seria preciso ver o que o espectador pensava até então e acompanhá-lo um pouco depois. Nos Estados Unidos estão sendo feitas pesquisas análogas, atualmente, a respeito de cinema; verificou-se que depois de semanas vendo filmes sobre um assunto determinado a opinião do espectador se modifica. Uma criatura que tem pontos de vista sólidos dificilmente se transformará por obra de uma peça teatral. Seria mais viável, naturalmente, se se tratasse de jovens ou de alguém cujas tendências se harmonizassem com a predisposição da peça.

Fala-se muito na influência da literatura sobre as pessoas; um exemplo clássico são os suicídios dos jovens da época romântica, ao lerem *Os Padecimentos do Jovem Werther*, de Goethe.[95]

Ressaltando novamente: no caso de uma criatura com concepções definidas, a influência processa-se de modo mais paulatino, menos radical; dá-se mais decisivamente quando há tendências anteriores predispondo-a a aceitar a obra como guia ou exemplificação.

O teatro brechtiano abre especulações ao espectador, *o que já é muito, o máximo, para uma obra que quer comunicar-se com o público.*

Ainda há o que dizer sobre o processo dialético de Brecht, que, por meio da *desfamiliarização*, pretende conscientizar o público, fazendo um teatro racional, *sem abolir a emoção*, pois nenhum homem de teatro pretendeu fazer um teatro totalmente destituído de emoção. Desfamiliarizando, quer que a ilusão se interrompa e o público conheça os problemas de maneira crítica.

TRÊS FASES

Podemos dividir a obra de Brecht em três fases.

1) A primeira é a *fase expressionista*, puramente emocional, concebida antes de sua teoria ser totalmente formulada. As peças, escritas no início da década de 1920, são as seguintes:

- *Baal*: como sabemos, Baal é um deus fenício; na peça, é nome da personagem principal, um vagabundo, assassino, aqui quase glorificado.
- *Tambores da Noite*: a respeito da revolução de 1918 na Alemanha.[96] Conta a volta de um soldado do campo de batalha, a quem, mal chegando, pedem que se engaje numa revolução, para lutar de novo. Ele, que reencontrara a noiva, diz: "Sou um porco. Prefiro ir para a cama com minha noiva". Brecht toma posição ante o desengajamento do homem que se diz "porco" porque não quer lutar e prefere a tranquilidade e os prazeres pessoais.
- *Na Selva das Cidades*: peça que antecipa o teatro do absurdo. Dois homens lutam até o sangue, numa luta abstrata na qual um pretende dominar o outro; um deles, no decorrer da peça, revela tendência homossexual; quer se tornar proprietário do outro que, agredindo, em resposta, torna-se, ele próprio, quase o dono do que pretendia dominá-lo. A peça trabalha o relacionamento dos seres humanos em nosso mundo, o desejo de tornar-se dono de outra criatura, que se transforma, portanto, em objeto. A agressão é mostrada como a única possibilidade de comunicação. Mesmo nessa violência, porém, há muito amor.

A respeito do problema de comunicação, diz Brecht nessa peça, a certa altura, de modo muito poético: "Se enchêssemos um navio de pessoas, de modo que elas ficassem apertadas, sem nenhum espaço entre seus corpos, haveria uma solidão tão grande que nenhuma palavra poderia alcançá-las".

---

[95] Uma aluna diz ser esse o primeiro exemplo que ocorre. O professor Anatol responde que atualmente fenômenos semelhantes mostram a influência dos *comics*, que causaram crimes de morte entre crianças ou fizeram um menino se atirar de um prédio em Nova York – se bem que, particularmente nesse último caso, a normalidade da vítima seja discutível. [O romance de Goethe, *Die Leiden des Jungen Werther*, de 1774, é mais comumente conhecido hoje como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*.]

[96] [Referência à revolução da Liga Espartaquista (*Spartakusbund*, em alemão), também chamada Liga Spartacus, movimento de esquerda, marxista e revolucionário, fundado em 1915 por Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, entre outros, durante e imediatamente após o final da 1ª Guerra Mundial.]

O Teatro Oficina já quis apresentar essa peça, que apresenta dificuldades, por sua abstração.[97]

- *Um Homem É um Homem*: aqui surgem elementos narrativos. Uma personagem conta ao público que o sr. Bertolt Brecht apresenta um homem completamente desmontado. De fato, um soldado do exército inglês, que se extravia numa farra, é substituído por um feirante manso e humilde que, no entanto, se torna feroz. Ninguém é insubstituível e somos muito manejáveis (ou desmontáveis).

2) Depois dessa fase emocionalmente intensa, vem a *fase de arrefecimento emocional*, mais didática. A teoria de Brecht estava em elaboração e ele compunha-a à medida que escrevia as seguintes peças [na década de 1930], muito representadas em escolas, em clubes operários:

- *A Medida*;
- *A Exceção e a Regra*;
- *Aqueles Que Dizem Sim*;
- *Aqueles Que Dizem Não*.

---

[97] *Na Selva das Cidades* estrearia no ano seguinte, em 1º de setembro de 1969, no Teatro Oficina, última direção de José Celso com seu elenco original.

Aqueles Que Dizem Sim baseia-se no teatro nô e a ação passa-se no Japão. Houve uma epidemia numa cidade e sua gente precisa transpor uma montanha, para buscar remédios além dela e salvar toda a população. Um jovem quer muito ir junto, mas é impedido, a princípio, por causa de sua pouca idade. De tanto insistir, deixam que vá. No alto da montanha, ele sucumbe e para, atrapalhando o prosseguimento dos demais. Segundo um velho costume japonês, teria de ser lançado ao abismo pelos outros, que desejam prosseguir a caminhada sem entraves. O jovem concorda, para obedecer ao costume, e os outros o lançam montanha abaixo.

Na época do lançamento, houve protestos nas escolas onde era encenada a peça; os espectadores não concordavam. Brecht, então, mudou-a, escrevendo *Aqueles Que Dizem Não*. No final, o rapaz protesta, diz que os costumes podem ser negados e mudados, salva-se e todos juntos encontram os remédios. A peça termina muito bem.

Brecht encara os costumes de maneira peculiar: podem ser alterados, não há "porque sim". Se necessário, os costumes podem ser transformados.

Hoje em dia, as peças são apresentadas juntas, com música, como se fossem uma só. Depois da apresentação, há debate com o público, que é essencial; para as peças de Brecht, sempre deve haver debates depois da encenação.

Entre suas peças gélidas, Brecht intercalou outras cínicas, como *A Ópera dos Três Vinténs* e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagony*. Em 1930, escreveu *Santa Joana dos Matadouros*, peça sobre as especulações do preço da carne em Chicago; é uma Chicago mítica, inventada. A personagem principal é uma moça do Exército da Salvação, que, nessa época, atuava muito na Alemanha, em consequência da crise de 1929. A problemática volta-se para a atualidade: focaliza-se a distribuição da sopa nas ruas geladas da cidade.

Evidentemente, Brecht detestava soluções filantrópicas – era completamente contra a filantropia.

3) num terceiro período, dá-se a síntese entre as duas fases anteriores. O resultado é a *fase da maturidade*. Unem-se a emocionalidade da juventude e o congelamento posterior. Ele fez uma *omellette surprise*, com o exterior quente e o interior gelado, ou vice-versa.

O raciocínio é frio; a emoção, profunda. Inspirou-se muito na *Bíblia* (*A Alma Boa de Setsuan*, *O Círculo de Giz Caucasiano*, *O Sr. Puntilla e Seu Criado Matti*). Há trechos de estilo especificamente conciso, com simplicidade e *pathos* bíblicos. O próprio Brecht confessava que a *Bíblia* era sua leitura constante; mas era movido por interesse apenas estilístico, não religioso. Se considerarmos religiosidade seu amor pela humanidade, então Brecht era religioso, mas apenas nesse aspecto; era um amor restrito ao plano humano, sem transcendência a nenhum Deus impessoal. Tinha uma fé profunda no homem, não ingênua, e sim filtrada por grande pessimismo.

Obras da maturidade [fins da década de 1930 e década de 1940]:

- *Galileu Galilei*;
- *A Alma Boa de Setsuan*;
- *Mãe Coragem*;
- *O Círculo de Giz Caucasiano*;
- *O Sr. Puntilla e Seu Criado Matti*.

São essas as peças que me inspiram maior carinho pela obra de Brecht.[98]

---

[98] Nesta aula, transcrevo opiniões pessoais do professor, expressas com frequência maior, já que ele deu cursos específicos sobre Brecht em várias ocasiões e adota um ponto de vista pessoal bem mais forte. (N.M.)

As personalidades não são bem diferenciadas, pois Brecht não busca nuanças individuais nem psicológicas. Prefere tipos que representem classes, no que se aproxima – apenas nesse aspecto – do drama grego, que também não nuançava personalidades.

Apesar disso, criou tipos humanos ricos. Galileu Galilei é um grande tipo humano, um dos maiores do século 20. Charles Laughton apresentou um grande Galileu, na Califórnia.[99] Atualmente, os Estados Unidos estão filmando esse drama; o resultado fílmico precisará ser constado; nunca se sabe o que se fará no cinema de lá com um drama ou uma obra de arte qualquer.

São grandes tipos humanos, também, a bruxa de *O Círculo de Giz Caucasiano*, a protagonista de *Mãe Coragem*. A dramaturgia de Brecht revela profunda admiração pela figura materna. Criou mães estupendas e também uma peça muito bonita chamada *A Mãe*.

Mãe Coragem

A Mãe Coragem é uma personalidade curiosa, dúplice. As personagens dúplices são características da maturidade brechtiana. Nessa época, Brecht apresentava o homem que gostaria de ser bom, mas, como a sociedade não presta, não permite que ele seja; dilui-se seu anseio de bondade.

A Mãe Coragem sacrifica os filhos, querendo salvá-los. Para dar-lhes o necessário, materialmente, é vivandeira, isto é, tira proveito da guerra, explorando a infelicidade dos que participam dela. Enquanto isso, a própria guerra lhe vai ceifando os filhos.

Há grande complexidade, mas também grande simplicidade, como em todas as grandes peças e obras de arte, nas quais a simplicidade exterior revela, se examinada em profundidade, uma multiplicidade de planos. A peça é acessível ao espectador simples, que fica no nível mais superficial, enquanto os mais sofisticados fazem uma leitura mais profunda.

---

[99] Dirigido pelo próprio Brecht e por Joseph Losey, essa segunda montagem de *Galileu Galilei*, adaptada e traduzida pelo ator Charles Laughton, estreou em 1947 em Los Angeles, no Coronet Theatre.

A Alma Boa de Setsuan

Chen-Tê é uma prostituta, criatura muito bondosa, a única pessoa boa encontrada numa cidade por três deuses. Para poder ajudar a família e para sobreviver, tem de se desdobrar, se disfarçar, pôr máscara, fingindo ser um tio muito ruim e rico, chamado Chi-Tá.

No final, acusa os deuses por seu desdobramento, perguntando que mundo é este. Os deuses lavam as mãos, dizem que não podem imiscuir-se em coisas econômicas, que isso não compete a eles. E somem, numa nuvem cor-de-rosa.

O Sr. Puntilla e Seu Criado Matti

O sr. Puntilla é um rico fazendeiro; cria em si mesmo o distanciamento, por uma contradição que o toma: quando bêbado, é bom, patriarcal, dá tapinhas nos ombros do servo; quando sóbrio, é um egoísta atroz. São duas personalidades que se alienam e se criticam. Num conto finlandês já há o tema do bebedor bonzinho, Brecht tirou-o de lá.

No estado sóbrio, social, ele é associal; no estado de embriaguez – antissocial, portanto –, ele tem sentimentos sociais. O embriagado tem valores elevados; o sóbrio, uma maldade terrível; quando sóbrio, anula tudo que fez embriagado.

Brecht mostra que a bondade dos senhores feudais não tem maiores consequências, por ser uma atitude particular, não baseada em leis, sendo mais um capricho que qualquer outra coisa. Ele faz uma negação absoluta do "bom patrão".

O Estado de S. Paulo, durante o caso Abdalla,[100] vituperava, chamando o homem de "mau patrão", o que pressupõe a existência do contrário, do "bom patrão". Brecht considera tais coisas absurdas, isto é, reduzir toda a problemática de nossa época à bondade ou maldade de algumas pessoas.

O sr. Puntilla é, por si mesmo, destrutivo. Para tornar-se humano, precisa beber muito, isto é, animalizar-se. Não é de todo mau, já que ele quer beber para ser bom. É um contexto riquíssimo, tanto como trabalho para um bom ator, que acharia uma criação extraordinária na figura do sr. Puntilla, quanto como libelo à sociedade.

A figura do fazendeiro feudal era extremamente simpática, tanto assim que Brecht, reconhecendo isso, recomendava aos atores que tomassem cuidado, no sentido de não torná-lo tão simpático assim, na representação.

Muitas vezes, em Brecht, há a dissociação das personagens, que são levadas a atitudes maldosas, o que pode conduzi-las a neuroses graves. Observa-se algo de psicológico nisso. Às vezes precisamos ser ruins para sobreviver. De um lado, está a competição violenta; de outro, os valores cristãos. Isso nos leva a conflitos interiores, que rompem nossa unidade pessoal.

PROPÓSITO DO TEATRO DE BRECHT

A razão principal que levou Brecht a criar o teatro narrativo foi que, segundo sua concepção, o mundo não era abordável pelo teatro tradicional: "Não é possível falar sobre petróleo em oito atos, ou cinco, como no drama tradicional, atos rigorosamente estruturados, ou então em versos alexandrinos".

---

[100] José João Abdalla [1893-1988], industrial, banqueiro e latifundiário, foi acusado várias vezes de grilagem de terra, sem nunca ser condenado. Secretário do Trabalho no governo Ademar de Barros, caiu em desgraça com a cassação deste em 1966. Um dos homens mais ricos de seu tempo, sofreu então intensa campanha contrária.

Nessa nova visão vê-se o propósito de inserir o ente humano no contexto social. [Há muito que] entendemos o homem como um ser em sociedade; isso não é abordável unicamente pelo diálogo interpessoal. Desde Strindberg, que queria absorver não apenas o racionalismo, mas também o inconsciente, já se via que o diálogo não era suficiente para isso.

No teatro narrativo não são abordados os planos profundos da alma, mas sim o extra-humano, o super-humano, a indústria, o trabalho moderno, o contexto supraindividual. O vasto mundo que presenciamos e do qual fazemos parte não cabe no diálogo interindividual, é um mundo anônimo; no teatro, precisaria ser mostrado o esmagamento do indivíduo dentro do contexto social.

Brecht queria outra estrutura teatral, integrando a narrativa e, para além dela, o esfacelamento das cenas, sem o encadeamento rigoroso do drama tradicional, que absorvia um mundo reduzido. A sequência solta de dezenas de pequenos quadros, com muitas personagens e lugares, englobaria muito mais. *Galileu Galilei* e *Mãe Coragem* têm de 24 a 26 cenas curtas, entre as quais decorrem de um a cinco anos. Abrange-se o mundo mais vastamente que no teatro tradicional.

Brecht usa recursos narrativos implícitos e explícitos. Um recurso explícito é o esfacelamento, sem que ninguém narre, nos intervalos, quanto tempo se passou entre os acontecimentos ou onde os fatos estão ocorrendo. Mesmo que ninguém narre, mostra-se a manipulação: alguém seleciona as cenas e acha mais interessante mostrar isso ou aquilo por meio delas – como se se dissesse, implicitamente, ao público: "Passaram-se cinco ou dez anos, estamos em Berlim, ou em Zurique".

O drama tradicional tinha uma estrutura rigorosa, o mecanismo não se interrompia do começo ao fim, não havia saltos temporais ou espaciais. No entanto, também dispunha de recursos explícitos: de repente, aparecia alguém que contava fatos ao público. Thorton Wilder usou esse instrumento de maneira um tanto abusiva em *Nossa Cidade*. Brecht vale-se desse recurso, além de outros, em *O Círculo de Giz Caucasiano*, quando o narrador dirige-se à plateia: "Eles não podem dizer isso, porque ninguém diz essas coisas. Então, eu vou lhes explicar". É um recurso semelhante ao do coro [grego] ou ao do teatro nô.

O narrador conta também o que está se passando em determinado país, a miséria que nele reina. Por vezes as personagens que sofrem essa situação não falam a respeito porque, de fato, não falam diariamente sobre isso, ou porque seu horizonte é estreito demais para que seus comentários lhes possibilitem uma visão de conjunto dos acontecimentos, ou, simplesmente, porque são criaturas acostumadas àquela condição, nem a comentando mais. Já o narrador, não: é mais culto, tem um horizonte mais amplo, pois é o próprio autor que se manifesta por meio dele. Quanto ao drama naturalista, tem essa fragilidade, só apresentando a situação a partir do horizonte limitado das personagens.

É o caso das peças de Plínio Marcos [como se verá adiante, na seção final deste livro]; demonstram perfeitamente uma situação, porque ele é um dramaturgo muito hábil e de extraordinária força, porém não fazem apreciação sobre a situação em si. *Navalha na Carne*, com um narrador, perderia muito em impacto dramático, mas teria mais amplitude. Quanto à questão de compensar a falta de impacto dramático, seria um problema do dramaturgo.

O narrador de Brecht coloca-se além do horizonte da personagem.

Este não tem alcance muito amplo, está sempre envolvido na ação; o narrador, não: comenta-a. O narrador poderia e pode surgir com a função de narrar, simplesmente, como em *O Círculo de Giz Caucasiano*, ou então ser um ator que represente uma personagem e que, de repente, saia de seu papel para se tornar comentador dos fatos. Cartazes pendurados no palco também podem exercer função narrativa.

Godard, no cinema, é bem brechtiano: em mudanças de cena, mostra cartazes, contando o que vai ser mostrado. O *cartaz* também é um recurso literário: é um texto que está ali e que não se modifica. Há o choque de dois elementos contrários: o dramático, da ação, e o elemento literário, do cartaz.

Brecht usa a *música* muito ironicamente, com atores que, às vezes repentinamente, sobem a um pequeno estrado e cantam, comentando a própria ação. Ele quer que o canto seja de atores, não de cantores. *A dicção deve ser perfeita*. As canções são importantes e têm de ser *faladas*, inteligíveis, mais que cantadas. Brecht não procura músicas harmoniosas, lindas; prefere que sejam ásperas, com a letra desencontrando-se do rimo, às vezes.

A *projeção de filmes* é outro recurso bastante empregado por Brecht, assim como por Piscator. Por meio dela, amplia-se o mundo além do diálogo.

Piscator emoldurou o palco com telas, por vezes; há uma peça de Ernst Toller[101] na qual um homem participa da revolução de 1918, após a Primeira Guerra, na Alemanha, que estabelece a República de Weimar. Depois o homem passa oito anos num hospício; ao sair, tudo se modificou: a revolução se aburguesou, está tudo exatamente como antes. Para marcar esse decurso de tempo de oito anos, Piscator projetava, numa das telas, um filme abstrato, cheio de ondulações e figuras geométricas. Em outra tela, apresentava acontecimentos históricos ocorridos durante esses anos, o que caracterizava bem o transcorrer do tempo.

Meyerhold também usou isso: um moribundo, com a consciência já em dissociação, tem a vida projetada acima de sua cabeça, numa tela, numa porção de imagens. Boal, em suas encenações no Arena, emprega muitos recursos narrativos, assim como o Teatro Oficina, com *O Rei da Vela* e *Roda Viva*. A projeção de filmes já é algo definitivamente incorporado ao teatro atual.

Os recursos narrativos não são apenas necessários à ampliação do mundo para além do diálogo. Há outra razão para seu uso: a *didática*, para falar ao público sobre nossa sociedade e sobre o homem. Para que isso aconteça, Brecht utiliza o *efeito de distanciamento* (*Verfremdungseffekt*). A palavra alemã pode ser traduzida por "efeito de alienação", "estranhamento", "desfamiliarização".

O efeito de distanciamento deve ser produzido pela função narrativa desse teatro. Brecht acredita que uma dramaticidade menor crie certo distanciamento do público diante do drama apresentado. O drama tradicional pretendia a identificação da plateia com as personagens apresentadas, atores e plateia em conjunto vivendo intensamente todas as emoções, para chegar à catarse, ao alívio das emoções experimentadas.

Brecht quer que o público permaneça lúcido, crítico, diante das situações das personagens. A narração é sempre mais calma do que a ação dramática; o narrador apenas relata o que os outros vivem – não ele. Isso confere certa calma ao desenrolar da história e, consequentemente, ao espectador. Tradicionalmente, víamos tudo sendo realmente vivido, ficávamos presos dentro da trama.

O narrador não vive o drama: conta-o. Mesmo usando verbos no presente, há certo distanciamento; para Brecht, essa é a razão fundamental: obter o distanciamento. Assim seria possível apresentar o enredo como coisa insólita, estranha; ficaríamos surpresos. No vestuário, também estranho, dá-se outro elemento que acentua tal distanciamento. *A Alma Boa de Setsuan* e *Mãe Coragem* (que transcorre no século 17, com o elenco vestido a caráter) nos apresentam situações e pessoas estranhas. No início, estranhamos, depois ficamos surpresos, reconhecendo situações que também poderiam nos envolver. É nossa causa que está em jogo, embora se fale da China ou do século 17. Curiosamente, verificamos que o que está no palco é nossa própria situação.

---

[101] Referência a *Hoppla, Wir Leben* (*Opa! Nós Vivemos!*), de 1927.

Brecht acha que estamos tão habituados com nossa vida que não a enxergamos mais; é preciso afastarmo-nos dela, para vê-la objetivamente. É preciso desfamiliarizar o familiar. Nessa forma objetiva e estranha veríamos nossa própria situação.

Os antigos gregos diziam que todo o conhecimento começa quando nos escandalizamos (ou quando estranhamos algo). Se olharmos imperturbavelmente um fato, sem analisá-lo ou sem nos debruçarmos sobre ele, nada saberemos a respeito, ou saberemos insuficientemente. Galileu descobriu a lei que governa a oscilação dos corpos quando estranhou o movimento de um pêndulo e resolveu estudá-lo.

Quando achamos estranho o mundo de Brecht, começamos a perceber que aquele é nosso próprio mundo. O que é familiar fica desfamiliar, mas, na terceira etapa, quando o analisamos, torna-se mais familiar do que antes, mais analisado, conhecido em profundidade. Para Brecht, temos de perceber que nossa situação é *histórica* e, portanto, passageira, passível de mudança. Com o distanciamento que usa, falando da China ou da Guerra dos 30 Anos, vemos que nossa situação é até ridícula, que pode e deve ser transformada.

Quando se diz que sempre houve guerra, por exemplo, Brecht considera que alguém sempre ganha com isso. Esse instinto de agressão não está implantado no homem, [não é base natural de] motivação. O homem pode e deve transformar sua situação, agindo não apenas como objeto da história, mas como sujeito dela, também, para melhorar o mundo.

Esse é o propósito fundamental da obra de Brecht.

Por mais que discordemos de qualquer teoria sua, não podemos negar a nobreza de sua finalidade. Não foi gratuitamente que Brecht se inspirou na *Bíblia*. Esse homem aparentemente frio, irônico tem grande *pathos*, imenso *élan*. Em toda a sua obra, combate qualquer fatalismo e qualquer afirmação de que as coisas devem continuar iguais. Nossa situação não é eterna, pode perfeitamente ser modificada.

Talvez por isso ele negue a tragédia grega, negue que o homem seja metafisicamente predestinado ao sofrimento. É muito otimista, embora não festivamente; restringe-se, pois conhece muito bem o homem.

EFEITOS USADOS POR BRECHT

Cartazes com textos irônicos

A própria leitura já rompe a ilusão. Um cartaz de *Mãe Coragem* diz: "1631 [época da Guerra dos 30 Anos]: A Vitória de Madenburgo, do General Tilly, custa à Mãe Coragem quatro camisas para oficiais". A Mãe Coragem, vivandeira, segue o exército, vendendo roupa, armas, comidas, bebidas, moças. Vive da guerra e precisa dela.

Aqui o distanciamento é causado pelo choque entre o grande acontecimento histórico e pequenos negócios particulares. A prejudicada, no caso, foi a Mãe Coragem. Os acontecimentos são relativizados. A grande glória é vista da perspectiva da gente miúda, que é quem sempre sofre e perde algo: camisas, um filho, terras. É a "perspectiva das pulgas" para focalizar o grande acontecimento histórico, com uma visão lúcida de dois fenômenos concomitantes: o prejuízo dela, Mãe Coragem, e a vitória que em geral se dá à custa do zé-povinho. A vitória "patriótica" é posta entre aspas, ressaltando-se sua dubiedade.

Critica-se não só a vitória histórica, como a atitude alienada da Mãe Coragem: em meio a tantas mortes e horrores, ela se enfurece com a perda das quatro camisas. São dois fenômenos que se eliminam mutuamente; o espectador, para bem focalizá-los, precisa dividir olhares e apreciação. Brecht usa a ironia para desmascarar as coisas – é sempre essa a função da ironia.

Paródia

Outro recurso brechtiano é a paródia (discordância, choque entre forma e conteúdo). Brecht parodia versos.

Podemos sugerir como exemplo de paródia: um livro de receitas escrito em hexâmetros tornaria cômicos os versos e as receitas. O dramaturgo usa esse recurso de modo particular em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, em que gângsteres de Hitler falam em versos de Goethe – de fato, os homens de Hitler empregavam a palavra de modo mentiroso. Citações grandiloquentes são perigosas; é frequente citar Schiller, Goethe ou outro poeta à toa.

Em *Santa Joana dos Matadouros* há muita paródia: os negociantes de alho falam em versos lindos, elevados, o que provoca uma situação de estranhamento; vê-se a falsidade da grandiloquência – geralmente é assim. Observamos a retórica vazia e demagógica, que pode encobrir a corrupção, e essa percepção cria em nós a possibilidade crítica; funciona como um choque elétrico. Na peça os gângsteres retóricos são desmascarados.

Vemos o uso falso e mentiroso da palavra; todos sabemos que quem utiliza grandes palavras encobre, normalmente, apreciável dose de falsidade. A comicidade da paródia dá o distanciamento necessário para que percebamos isso; é como um chuveiro gelado caindo dentro do drama. Bergson sabia disso: "Para podermos apreciar o cômico, é preciso ter certa insensibilidade emocional e moral, uma anestesia do coração".

Brecht usa muito a piada verbal, como os modernistas brasileiros também usaram, particularmente Oswald de Andrade, mestre no gênero.

Heine, recebido pelo banqueiro Rothschild, serve-nos como bom exemplo de paródia: ao recebê-lo, o milionário foi paternalista, próximo, dando-lhe tapinhas no ombro. Quando os amigos lhe perguntaram sobre a acolhida, respondeu que fora recebido de modo "familionário". Experimentamos o choque inicial e rimos; a seguir, toda a situação se ilumina – daria para escrever um ensaio sociológico a respeito.

Freud também tem uma piada significativa, dizendo: "João teve um *bête-à-bête* com Maria". Podemos imaginar de imediato toda a situação, sem necessitar de qualquer palavra mais.

Brecht emprega muito o salto, a elipse. Em vez de três ou quatro orações explicativas, espera que o espectador complete o sentido que falta, usando menos material verbal, menos elos lógicos. De início, o contexto é quase chocante; depois, de repente, entendemos.

Em *Santa Joana dos Matadouros*, ele diz algo que, se lido de modo empolado, com unção, soa ridículo: "E a paz no Comércio de Verduras de Chicago não é mais sonho, e sim áspera realidade". É paradoxal: paz, áspera realidade? Como? Temos de superar o texto com o pensamento.

Recursos grotescos

O grotesco é uma das principais características estilísticas da dramaturgia atual. Usado, hoje, para causar estranheza, foi empregado por Brecht e pelo teatro do absurdo de modos diversos.

O grotesco mistura planos ontológicos, confunde os planos do ser. Normalmente, os planos são: primeiro, o mineral, com as pedras, o inanimado; depois, os vegetais, como as flores; a seguir, o plano animal, mais livre, dotado de locomoção, de certo entendimento, mais ou menos acentuado, conforme as espécies, o que não é dado às plantas, que não pensam; quarto plano, o humano.

Desde Aristóteles esses planos estavam estabelecidos; quanto a planos superiores, de anjos, deuses, não falaremos deles agora.

O grotesco funde os planos. "Grota" quer dizer "gruta", e "grotesco" vem daí. Numa grota italiana, no século 18, foram encontrados muitos ornamentos que apresentavam elementos de fusão dos planos ontológicos: vegetais transformados em animais, com inclusão de partes inorgânicas etc.

Não é preciso, necessariamente, existir essa mistura de elementos para o grotesco, mas isso define o termo com mais precisão. Usa-se o grotesco para mostrar o caos, o universo tido como absurdo. Tudo se funde. Concebe-se o universo não tão organizado. Em geral, depois de guerras esse espírito se manifesta. Lembremos [a série de gravuras] *Os Desastres da Guerra*, de Goya [1746-1828].

Também é um recurso estilístico querido dos surrealistas, mais onírico, como em Dalí, que em seus quadros apresenta, por exemplo, mulheres com gavetas. O recurso grotesco é muito importante na arte atual. Em Kafka ele também aparece: a manifestação que mais prontamente ocorre é a transformação de Gregor Samsa em barata [em *A Metamorfose*]. Em Ionesco, seres metamorfoseiam-se em rinocerontes e em Strindberg um papagaio simboliza um homem.

O romantismo recorreu ao grotesco com frequência. Wilhelm Busch criou muitos tipos grotescos, influenciado por Schopenhauer. No Brasil, foi traduzido por Guilherme de Almeida.[102] É pós-romântico, realista. Mostra o homem a debater-se com a estupidez dos objetos. Até no burlesco o grotesco provoca-nos certo arrepio: o chão parece oscilar, não estamos mais no mundo familiar, protegidos; sentimo-nos absurdos, expostos às "montanhas do coração", das quais nos fala o poeta [Rilke].

Em Brecht, o grotesco atua mais no sentido corriqueiro. Usa máscaras horrendas, movimentos coreográficos específicos. Numa peça, um ser humano é desmontado, transformado em monstro. De peixeiro, converte-se em soldado do exército inglês, monstruoso, representado com grandes cabides nos ombros e andando sobre ondas, para chocar, provocar-nos calafrios.

Um exemplo do grotesco é uma historinha de Busch na qual um menino desobediente vai passear de patins, num lago gelado, apesar das recomendações familiares, e congela-se. Os pais o degelam na lareira e o menino transforma-se num bocadinho d'água. É guardado na despensa, entre outros vidros; lê-se, nos rótulos: "pepino", "vinho", "Joãozinho". É uma redução máxima do homem. Isso nos desequilibra e, no caso presente, beira o humor negro.

Música

Em Brecht, os recursos musicais são importantes para interromper a ação dramática. O desempenho dos dramas brechtianos é extremamente complexo e difícil para o ator; este deve desempenhar muito bem o papel para, de repente, começar a ironizá-lo ou analisá-lo. Em *Mãe Coragem*, um dos filhos da protagonista alista-se no exército, para ser herói. Começa a bailar a dança da espada, com expressão heroica e amplitude de movimentos da dança de espada mesmo. De súbito, o ator começa a duvidar da validade de sua personagem e, enquanto a mão continua a brandir ameaçadoramente a arma, a cabeça se inclina de lado, em postura de dúvida cômica, enquanto os pés pulam, saltam, fazem mil coisas atléticas e heroicas; a expressão do rosto é de comicidade meio perplexa.

---

[102] Wilhelm Busch [1832-1908], escritor, pintor e caricaturista alemão, ficou conhecido por seus textos para crianças, sobretudo com *Max und Moritz* (traduzido por Olavo Bilac como *Juca e Chico*), contos ilustrados precursores da história em quadrinhos. Guilherme de Almeida traduziu vários de seus textos, na década de 1940.

No início, o personagem não via o público, era um homem do século 17. Mas, quando o ator duvida e comunica a dúvida ao espectador, com o olhar, demonstra que a personagem não é muito séria, quase sai dele. A personagem queria ser herói e, segundo Brecht, infeliz é o país que precisa de heróis; um Estado bem organizado dispensaria tais heroísmos.

O ator pode confabular com o público com um olhar.

Com o distanciamento da personagem, acontece um movimento dialético: enquanto o público se afasta da personagem, aproxima-se do ator, do ator real, de carne e osso. Há um movimento dialético específico entre o público e esse ator, homem de nosso tempo, que divide nosso espaço. De um lado, estamos em comunicação com o ator e, de outro, com o mundo fictício. Desdobramo-nos, como o ator. Confabulamos com ele e convivemos com o mundo fictício. Podemos apreender a peça em três ou quatro níveis, como em toda grande arte.

De todas as peças de Brecht, podemos retirar algo – ou muito.

13

O TEATRO DO ABSURDO:
IONESCO, BECKETT, ALBEE, DÜRRENMATT

O TEATRO DO ABSURDO: IONESCO, BECKETT, ALBEE, DÜRRENMATT

O teatro do absurdo já tem uma tradição histórica, não surgiu repentinamente, caído do céu. Na década de 1940, aparecem Ionesco e Beckett, mas antes dele havia seu "avô", Alfred Jarry, de *Ubu Rei* [ver p. 235], com a famosa personagem Ubu – um homem que vive pelos intestinos, com as entranhas à mostra, e que comete todos os crimes possíveis para poder andar de carruagem e comer ininterruptamente patê de fígado.

Na encenação de *Ubu*, tendia-se a uma grande simplificação: um ator, portando um cartaz, representava um regimento; uma vara encimada por uma cabeça de cavalo, cavalgada por um ator, simbolizava uma montaria; o uso de máscara desmascarava a personalidade oculta da criatura.

Depois de Jarry houve outros grandes predecessores do teatro do absurdo: Apollinaire [1880-1918] e Cocteau [1889-1963], que escreveram não só algumas peças grotescas e absurdas, mas também balés que influiriam na eclosão desse teatro. E há predecessores mais longínquos.

Ludwig Tieck [1773-1853] escreveu peças absurdas, embora fosse romântico. Incluiu até a cenografia na falta de lógica: no fim da peça, os bastidores e telões inclinavam-se ao mesmo tempo que os atores, agradecendo os aplausos. Havia momentos completamente loucos na peça, como personagens que, de tão entrosadas no papel, "caíam" dele, isto é, em sua empolgação com o que representavam, acreditavam demais e, quando tinham de saltar na água, obedecendo ao texto, ficavam com medo de verdade e não pulavam. A excessiva integração no papel fazia com que saíssem dele. No palco, atores personificavam o público, vaiando os atores; estes, zangados, entravam em greve e não representavam mais. Ou a peça era pretensamente "ensaiada" à vista da plateia, quando se levantava a cortina.

Se procurássemos predecessores mais para trás, chegaríamos a Aristófanes [no século 4 a.C.]. Nada de novo sob o sol.

Pirandello [que estudamos no capítulo 11] também é um grande representante do absurdo, mas mostra isso comunicativamente, falando com lucidez a respeito do caos. Já no teatro do absurdo, a temática é assimilada à forma. Fala-se do caos? Então a forma também é caótica. A falta de comunicação manifesta-se na própria dificuldade de comunicação com o público, que fica de queixo caído, sem entender bem. Exprime-se totalmente a dificuldade de comunicação.

Ionesco define: "Absurdo é algo *que não tem meta*; o homem, uma vez desarraigado de suas raízes religiosas, metafísicas ou transcendentes, está perdido. Todo o seu fazer torna-se sem sentido, absurdo, inútil, sufocado no germe".

Numa peça de Adamov há um diálogo entre dois homens:

> *– Por que casar e criar um filho? Esse filho vai nascer, morrendo daqui a mais ou menos tempo, inevitavelmente.*
>
> *– Mas ele pode ser útil, a seu tempo, pode contribuir com a sociedade, melhorando-a.*
>
> *– Mas esta sociedade também vai acabar. Daqui a 100 ou 150 anos nem ele nem nós estaremos vivos. E a Terra também, daqui a alguns milhares de anos, terminará. O próprio universo findará um dia.*

Percebe-se que, sem fé numa divindade ordenadora, tudo é vazio, inócuo. A atitude absurda é extremamente angustiante: para que tudo isso? Tudo perecerá. Dentro da visão da infinitude do universo e suas distâncias, as coisas são ridículas, inócuas. Em Thorton Wilder [já em fins da década de 1930], vê-se uma atitude completamente contrária; em *Nossa Cidade*, uma menina recebe, de um pastor, uma carta endereçada assim:

Mary Anderson
Rua ...
Cidade de ...
Estados Unidos da América
Continente Americano
Universo
Deus

A menina está numa casa, num país determinado e na mão de Deus. Thorton Wilder era profundamente religioso; está aqui o contrário do absurdo.

[Na década de 1940] Camus expôs bem o absurdo, em particular em *O Mito de Sísifo*: um homem carrega uma pedra por uma encosta; mal chega até o cimo, a pedra rola para baixo; ele volta e recomeça a tarefa. Para Camus, essa é uma atitude heroica; o consolo, bem pequeno, é a realização da própria tarefa.

Por toda a filosofia, a partir de Platão, podemos conhecer o universo e penetrá-lo. A ideia baseia-se na pressuposição de que o universo é cognoscível e, portanto, há ordem nele; deve haver uma organização racional; temos de supor que nele há certa ordem e regularidade. Se for irracional, não será penetrável ou cognoscível.

Até Schopenhauer [1788-1860], mais ou menos, pressupunha-se um universo organizado; presumia-se uma divindade que houvesse organizado o todo. As leis universais coincidiam com as leis de nossa razão. Tudo fora criado pela mesma criatura, que organizara

nossa mente e o universo. Por meio da matemática, que afinal é uma maneira nossa de ver as coisas, chegamos a um grau de conhecimento aparente do universo. E os números são nossa própria criação; há uma coincidência nisso. Por essa concepção, jamais haveria universo incognoscível.

A primeira dúvida vem com [o filósofo iluminista] Kant, mas ele ainda postula a ordem universal, sem prová-la. Schopenhauer nega a ordem universal, considerando tudo totalmente absurdo. Quer aniquilar o universo; o homem deve aniquilar o mundo, afundar-se no nirvana.

Beckett será completamente influenciado por Schopenhauer: "Nós gritamos dentro do universo e não há resposta". Ou: "Clamamos e só volta para nós eco-o-o" (aqui, quase fez um poema concreto). O homem tinha seu lugar, não caía fora das mãos de Deus. De repente, está desabrigado, exposto nas montanhas do coração [como diz Rilke].

A partir do Renascimento, mesmo sem grande teocentrismo, havia um antropocentrismo – o que ainda era ordem, apesar de tudo. Nicolai Hartmann[103] [em meados do século 20] dirige-se contra essa concepção absurda: concorda que o mundo é absurdo, mas define o universo como sendo *indiferente ao homem*; portanto, ele pode instalar nele *seu edifício de valores*. É uma ideia heroica, sem dúvida.

No teatro, o absurdo é mais radical que esse de Hartmann: o universo é contra o sentido, não há nada – uma visão extremamente niilista. Não é possível instalar nossos valores naquilo que é contra nós. Daí a angústia metafísica, que é central em Genet, Ionesco, Adamov, Arrabal. (Adamov, a partir de 1960, dá uma reviravolta total em sua concepção e torna-se brechtiano; hoje, escreve peças brechtianas.)[104]

---

[103] Ver nota 15, p. 36.

Há um contraste profundo entre os dois teatros, tanto assim que Ionesco, que é completamente metafísico e apolítico, volta-se sempre *contra* Brecht. Ionesco preocupa-se com a infeliz condição humana, num universo desventurado, e chama Brecht de "carteiro de mensagens", dizendo que ele deveria ser um eficiente funcionário dos correios.

O teatro do absurdo preocupa-se com a condição fundamental do ser humano no universo, sem acreditar que as reformas sociais possam resolver a questão. Brecht quer levar para todos o absurdo do teatro do absurdo. Acha que problemas metafísicos são tapeações, que o homem deve preocupar-se com o que pode ser mudado.

Max Brod, divulgador de Kafka, diz: "Há um infortúnio humano que é nobre e imutável: o homem não pode deixar de sofrer, de adoecer, de tomar remédios que às vezes agravam a própria doença, não pode deixar de morrer. Isso não pode ser mudado. Dependemos, aqui, de forças transcendentais, para as quais apenas podemos rezar". O segundo infortúnio humano é o infortúnio *indigno* e compreende as condições que podemos mudar.

Confundir os dois e deixar tudo como está é o pior pecado.

Há, portanto, infortúnios históricos e metafísicos. Dizer que sempre houve e sempre haverá guerras? Não! É mistificação, é a transferência do infortúnio histórico para o infortúnio metafísico.

Brecht se ocupava do infortúnio indigno, para transformar as condições modificáveis. O teatro do absurdo preocupa-se com os infortúnios dignos. A posição de Adamov é curiosa: passou dos infortúnios dignos para os indignos, talvez concluindo que muitos infortúnios considerados dignos eram apenas infortúnios históricos. É perfeitamente legítimo abordar os dois tipos de problema; sempre representaram preocupações teatrais.

Sartre e Camus têm uma visão semelhante à do teatro do absurdo; quanto à forma, porém, seguem moldes tradicionais e não podem, portanto, ser integrados ao teatro do absurdo, porque suas peças são claras e lógicas. Apenas as teses podem aproximar-se, não o jogo formal. Ambos seguem a linha de Pirandello, propondo problemas semelhantes, na linha tradicionalista.

36

IONESCO [1912-1994]

24

Nasceu na Romênia, em 1912 [e morreu em Paris, em 1994]. Adamov é russo; Arrabal, espanhol; Beckett, irlandês; Georges Schehadé, libanês, nascido no Egito. Ionesco, romeno. Estão ou estiveram em Paris e todos escrevem em francês.

Os franceses não se destacam no teatro do absurdo, enquanto os estrangeiros, sim. É que pesa sobre os primeiros uma tradição clássica que de certa maneira os inibe – com exceção de Genet, marginal, que não pode ser classificado nas linhas tradicionais.

Ionesco viveu até os 13 anos em Paris. Voltou com os pais à Romênia, onde se casou, em 1936. Retornou à França em 1938, com uma bolsa, para escrever um trabalho que nunca foi realizado. Passou a trabalhar numa editora jurídica, começando a escrever mais tarde. Em 1949, apareceu *A Cantora Careca*; em 1951, *A Lição* e *As Cadeiras*.

Partindo da tradição de Aristófanes, Victor Hugo, Apollinaire, Pirandello, Cocteau e Artaud, dos dadaístas e dos surrealistas (estes, por meio de Artaud), chegamos ao teatro do absurdo. Falaremos a seguir do que ainda se representa de Ionesco.

---

[104] Na verdade, a reviravolta de Arthur Adamov [1908-1970] se dá um pouco antes, na temporada de 1954-1955, quando passa a colaborar com o encenador Roger Planchon, o grande divulgador de Brecht, em montagens como *Ping Pong* (1955) e *Paolo Paoli* (1957).

Em sua obra, Ionesco apresenta a tragédia da língua; desmancha a convenção até pouco tempo aceita e já abalada por Strindberg, de que a língua exprimiria tudo. A língua torna-se temática, converte-se em conteúdo, pela primeira vez; é exposta em cena como objeto teatral. Nas primeiras peças, que são espetáculos dedicados à palavra, esta é destruída.

A Cantora Careca

A peça é circular: recomeça depois de uma pequena libertação final experimentada pelas personagens. *Isso é típico do drama moderno* e expressa um pessimismo fundamental: o homem não escapa ao círculo infernal em que está encerrado. É uma expressão niilista, de um pessimismo radical.

Em Brecht, a circularidade tem outra função: com o distanciamento do ator, o público fica sabendo que, se não intervir, tudo continuará igual. No absurdo, o autor não tem fé na oportunidade de sair da engrenagem.

Nesse sentido, TW poderia ser cl ob todos em alguns de suas peças

Ionesco mostra o *processo do clichê*, que critica. Apresenta, em geral, a sociedade pequeno-burguesa, alienada pelo clichê e pelo palavreado banal. A língua apresenta a trivialidade da vida; avança radicalmente no caminho de Tchecov, até a caricatura violenta. O desmascaramento da língua é ato de libertação.

ton
vekov

O clichê é perigoso. Na literatura e na crítica literária, notamos que o clichê se arrasta, com abstrações sem sentido; por trás, o vazio. Em *Animália* (peça de Guarnieri da *Primeira Feira Paulista de Opinião*),[105] isso é criticado. Mostra-se como a TV contribui para que o clichê se alastre. Os dois operários amordaçados em frente à TV, quando libertados da mordaça, repetem exatamente os mesmos clichês. Isso é muito bem-feito na peça.

Nossos produtos têm a força de reproduzir-nos a sua maneira: somos produtos de nossos produtos.

As Cadeiras

Ionesco mostra uma situação linguística cuidadosamente preparada. Um casal de velhos dialoga com visitantes inexistentes. Os dois falam coisas não memorizáveis; aguardam visitas, pois um deles convidou intelectuais e até o imperador para transmitir, numa mensagem, a sabedoria e as verdades do ser humano, que conseguiram aprender em sua longa vida.

Chega o primeiro convidado. Os dois levantam-se, curvam-se, cumprimentando alguém que a plateia nunca vê e que se senta numa cadeira. Os atores criam, com gestos e palavras, pessoas que chegam, mas o vácuo é completo, como nas reuniões sociais costumeiras. Com o gesto, a pantomima, cria-se uma sala cheia de gente e de barulho, uma extraordinária invenção teatral.

No fim, os velhos ficam totalmente cercados pelas cadeiras. Estão localizados, geograficamente, numa ilha – como tal, cercada de água –, sem nada em torno.

A movimentação no palco é intensa. Há uma cena de amor com um visitante, com linguagem e gestos de total obscenidade. Cria-se a presença da ausência, o cheio do vazio. Primeiramente, mostra-se como a palavra é capaz de criar o nada, o que não existe; em segundo lugar, há o vazio, a total solidão dos dois, que aparentemente estão cercados por amigos e conhecidos.

Quando nós falamos, falamos com alguém, de "eu" para "tu"; saímos de nós e entramos em outrem. É o processo da comunicação: saio de mim para fundir-me com o outro. Para isso, preciso estar diante de outro ser com o qual me identifico. Não posso falar com um objeto, só com outra pessoa, imaginando sempre o que se passa com ela (se não se tratar de "conversa mole"). Preciso ter imaginação e empatia, para falar. Mas é preciso haver comunicação, ou ficarei alienado, mental e socialmente, sem me referir ao outro. As duas coisas andam muito juntas, têm algo em comum – tanto a alienação mental como a social.

---

[105] Ver nota 21, p. 48.

Essa situação toda é representada em *As Cadeiras*. Os velhos estão alienados. Entre os dois há uma comunicação de base física, de duas pessoas que convivem há muito tempo e diante da qual se tornam quase crianças, infantilizando-se. Esse é um aspecto lateral da situação. O fundamental é a criação do mundo de sombras.

A fala deve dirigir-se a alguém; quando a linguagem não atinge ninguém, a língua se anula. O que ocorre é o silêncio absoluto em *As Cadeiras*, embora os velhos falem sem parar.

Naturalmente, isso pretende projetar no palco o vazio íntimo dos dois e uma vida social tal como ocorre em nosso mundo. *As Cadeiras*, como disse o autor, é uma "farsa trágica". Temos consciência da solidão fantasmal de ambos, reforçada pela extrema idade das personagens, que têm mais de 100 anos. A atmosfera sugere um tempo final, como depois da bomba, o que ocorre muito no teatro do absurdo.

Há uma sensação de apocalipse, de fim da espécie. Pode-se perceber o vazio por meio da agitação, do vazio que costuma estar presente em grandes conturbações sociais. Quanto mais a massa aumenta, mais crescem a solidão e o vazio. No fim, a consequência quase lógica é o duplo suicídio dos velhos. Antes, aparece um orador que transmitirá as ideias do ancião, mas, quando o orador tenta falar, vê-se que é surdo-mudo. (A cena do surdo-mudo foi muito criticada como redundante, mas tem extraordinário efeito teatral.)

Os dois velhos jogam-se pela janela e a mensagem não é transmitida. Demonstra-se a impossibilidade de comunicar algo, se há o que comunicar.

O ritmo cada vez mais intenso é típico de Ionesco e também é observado em *A Cantora Careca*. Destaque-se a dependência mútua das personagens, que parecem estar sós no mundo. Uma dependência menos psíquica que vegetativa, de criaturas num estágio botânico, de plantas; ela é, por assim dizer, mãe dele.

No momento obsceno, vê-se a estrutura do adultério. Em presença dos visitantes, durante a "conversa mole", explode, com impacto chulo, uma indecente luxúria dos anciãos. Enquanto o marido diz um discurso piegas, revela-se uma sexualidade violenta. Lembra Arrabal em *A Primeira Comunhão* [1958], em que se mostra a mãe orientando o comportamento que a filha deve adotar ao se casar, dizendo clichês antigos, falando em higienizar a casa; enquanto tece a máscara superficial, há cenas dionisíacas tremendas ao fundo.

Dá-se a justaposição de uma fachada, de uma moralidade superficial, com a realidade surgindo atrás – sociedade convencional na frente e Freud atrás.

Thomas Mann, em *A Montanha Mágica* [1924] criara situação semelhante: na praia, diante dos olhos, há uma juventude bonita, que lembra nobre humanismo, ilhas gregas; por trás, um templo onde mulheres matam crianças e lhes chupam o sangue. Sob a crosta fina da civilização, impulsos absolutamente primitivos e violentos.

Vemos como o teatro do absurdo coloca brevemente, e muito bem, problemas fundamentais. Em Beckett, Ionesco e Arrabal, é típica a dissolução das personagens pela amnésia; elas se esquecem do que disseram e viveram, não têm continuidade, ou são tão velhas que não se lembram de si mesmas.

Podemos pensar: será uma descrença na continuidade do eu, como em Pirandello? Ou, em *As Cadeiras*, os velhos representarão não indivíduos, propriamente, mas toda a humanidade, sem continuidade psíquica?

Em *Esperando Godot*, de Beckett, ninguém recorda ninguém. Em Ionesco, o homem é solitário, a humanidade é velha, a mulher é vista como mãe do ser humano e o homem, como bebê. São arquétipos.

Há histórias dentro da peça; cada um mata um pouco o pai; existem complexos de Édipo, de Electra, de culpa. Reforça-se a impressão de que se trata da humanidade: de homem e mulher, simplesmente.

Os Rinocerontes

A personagem principal é Béranger, que volta em outras peças de Ionesco, como *Tueur Sans Gages* [*O Assassino*, 1959] e *Le Roi se Meurt* [*Morre o Rei*, 1962]. [Escrita em 1960], a peça tem três atos, extensão muito difícil para o teatro do absurdo, que se dá melhor com peças de um ato. Deve ocorrer mais concatenação lógica nessa extensão maior, não podendo haver mais tanto absurdo; quer dizer, a peça acaba sendo menos radicalmente absurda.

Béranger trabalha numa editora jurídica e é apaixonado pela colega Daisy; tem um grande amigo, Jean. Sentados num bar, eles veem dois ou três rinocerontes. Cada vez surgem mais; os habitantes parecem estar sendo atacados de "rinocerite". Ao fim, só há Béranger e Daisy com forma humana; ela não resiste mais, quer se tornar rinoceronte – e ele, também capitulará?

Ionesco teria, nessa peça, dramatizado seus sentimentos de 1938, quando seus conhecidos aderiam ao fascismo. (Ele mesmo confirmou isso, depois.) Tal desejo de aderir – desejo muito difundido, em muitos setores – é abordado na peça. Comenta Ionesco:

> *Como sempre, parti de minhas próprias ideias obsessivas. Lembrei-me de como, no decurso de minha vida, sempre me chamava a atenção o que talvez se possa chamar de "corrente da opinião pública", o repentino surgir de uma opinião, sua força de contaminação, que se equipara à de uma verdadeira epidemia.*
>
> *Repentinamente nos deixamos levar por uma nova religião, uma doutrina, um fanatismo. Tornamo-nos testemunhas de uma verdadeira mutação espiritual. Não sei se vocês já notaram: quando essa gente não compartilha mais sua opinião, quando já não é possível comunicar-se com eles, temos a impressão de que nos dirigimos a monstros, a rinocerontes, por exemplo. Eles têm a mesma inocência dos rinocerontes, e a mesma crueldade. Matarão você sem remorso se não pensar como eles. E a história dos últimos 25 anos ensinou-nos que o homem que passa por tal metamorfose não só se assemelha ao rinoceronte, mas realmente se transforma nele.*

O motivo é fundamentalmente grotesco, com essa redução do ser humano a bicho, objeto, marionete. Também fizeram isso Kafka, Strindberg – que muito influenciou Kafka – e Max Frisch (em *Biederman e os Incendiários*).

Os argumentos apresentados na peça em favor da transformação são os argumentos dos nazistas. Todos, antes da transformação, admiram a força bruta, o primitivismo, característica dos regimes fascistas. São suprimidos os sentimentos humanos mais requintados e as pessoas se convertem em rinocerontes. Também típico do regime fascista é o ódio aos intelectuais. É natural, pois admiram a completa inocência do espírito primitivo; acham os intelectuais perigosíssimos, em particular os que poderíamos chamar de "intelectuais de passeata".[106]

Alguns tornam-se rinocerontes para reumanizar os bichos, como certos réus de Nuremberg que diziam ter aderido ao nazismo para poder humanizar o regime, combatendo-o de dentro, tentando levar uma mensagem humana para o interior do regime. Como em *MacBird*,[107] que mostra a relação Johnson-Kennedy e faz a crítica de uma figura excepcional, Stevens, recentemente falecido – um liberal legítimo, que pretendia humanizar o sistema de Johnson, aderindo a ele.

Em *Os Rinocerontes*, Daisy adere porque não aguenta ser tão diferente; é quase desumano, àquela altura, não ser rinoceronte. Na peça, o alvo é menos o totalitarismo que o conformismo, o oportunismo, a adesão. Béranger é bem complexo: explica que não se transforma porque seu instinto faz com que ele deseje continuar a ser um indivíduo humano. Não é o suficiente para explicar nada, porque também foi o instinto dos outros, um instinto irracional, que os levou a se "rinocerontizar".

Não se trata de uma fraqueza de Ionesco; este apenas aborda a dificuldade do sujeito que não adere. Béranger deplora não se tornar rinoceronte. De alguma forma, sua fé no homem nasce como o desprezo da raposa pelas uvas mais altas; Béranger é incapaz de aderir, mas *não há resistência heroica nele*.

A mensagem da peça não é unívoca nem simples: mostra o absurdo da resistência teimosa, a tragédia do indivíduo que não marcha com a turba alegre dos menos sensíveis. É a temática do artista visto como *outcast*, marginal, *sui generis*. É um grande tema literário

---

[106] Termo consagrado por Nelson Rodrigues em "A Inteligência Hippie". Em: *O Reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[107] *MacBird*, de Barbara Garson, foi um grande sucesso de 1967 na *off*-Broadway. Parodiava Macbeth aproximando-o do então presidente Lyndon Johnson, que teria tramado o assassinato de Kennedy.

de nosso século, fundamental também no grande conto de Kafka "O Artista da Fome". Ali, um ser faminto vê coisas que os outros podem comer, mas ele não. No fim, morre por não encontrar nenhuma comida que lhe apeteça. Tal situação foi muito desenvolvida por Thomas Mann em sua juventude e também em *Doutor Fausto* [1947].

Ionesco atingiu essa temática muito cara ao século 20 e ampliou-a para uma situação sociopolítica. Em Kafka, Gregor Samsa converte-se em barata, fica sozinho e os outros permanecem normais. Em Ionesco, a situação é inversa, mas o resultado é o mesmo: sempre há um que não se adapta.

Curioso é Béranger deplorar sua pele branca e frouxa, lamentando não ter a pele dura e verde dos bichos: "Eu sou um monstro". É um paradoxo: o que fica só é o monstro; a solidão dos que não aderiram ao nazismo é nitidamente exposta na peça.

nazismo

Os Rinocerontes é um manifesto contra o conformismo, mas também mostra o absurdo e o trágico daquele que não adere. A peça é muito autobiográfica, mostra uma posição constante na vida do autor.

Dentro da ideia geral há a violência contra Brecht, que Ionesco acha adesista, conformado com uma ideologia. Não acredita ser possível, com medidas sociais, anular a trágica situação humana.

"Nenhuma sociedade pode anular a tristeza do homem. Nenhum sistema político pode libertar-nos do sofrimento da existência, do medo da morte, da sede do absoluto. O ser do homem determina o ser da sociedade, não o inverso." Com essa afirmativa, o dramaturgo coloca-se contra Marx, que diz: "É a existência da sociedade que determina nossa consciência e não nossa consciência que determina a sociedade".[108] Marx toma posição contra o idealismo e a supremacia do espírito como absoluto.

---

[108] Prefácio a *Para a Crítica da Economia Política* (1859).

Ionesco confessa-se idealista radical, por seus pronunciamentos. Em geral, seu idealismo, como o da maioria dos teatrólogos do absurdo, explica em parte esse tipo de teatro. Ele era idealista, seguindo uma teoria filosófica segundo a qual o espírito determina o ser, sendo o universo construção de nosso espírito; são as formas de nossa consciência que criam o universo. O mundo à nossa volta é construção do espírito humano. Essa é uma tese fundamental do idealismo, como em Kant, Fichte, Hegel etc.

A partir disso, entende-se a arbitrariedade com que a imaginação dos adeptos do teatro do absurdo manipula o real. Não têm a crença dos idealistas, mas acham que a mente humana atravessa a superfície do sensorial e tem direito de refazer o universo, para chegar à essência e criar um mundo fantástico, onírico, mais real que o sensorial – tese básica do expressionismo, movimento radicalmente idealista.

Uma das raízes do teatro do absurdo reside nessa violentação da realidade do sensorial, por meio da recriação do mundo à base das forças de nosso espírito. É a fé na recriação do mundo pela mente humana.

Toda arte teatral que se afasta muito da realidade tende a ser idealista: pretende dar uma verdade mais profunda, por meio da abstração da realidade. Hegel e Fichte, idealistas, são considerados como raiz de Ionesco. Seu espiritualismo, pelo qual o eu cria o mundo, é mais radical que o de Platão.

"O ser do homem determina o ser da sociedade, não o inverso", segundo Ionesco. Talvez tenha razão, mas há muitos sofrimentos (não os metafísicos, claro) que são transformáveis. Ionesco confunde as coisas, nesse ponto. Se há infortúnios inapagáveis, alguns são corrigíveis; o ataque a Brecht é malicioso, maldoso.

Diz Ionesco: "Por isso mesmo é preciso destruir a língua da sociedade. Ela só consiste em lugares-comuns, em fórmulas vazias e chavões. Por isso também se devem examinar sempre e repetidamente qualquer ideologia e sua língua coagulada, fragmentando sem misericórdia esse idioma congelado, a fim de encontrar por baixo o fluxo da vida".

Ionesco proporia destruir, criticamente, a língua da sociedade? Quanto aos chavões, ele está muito certo. Mas "língua da sociedade" é um pleonasmo. Toda língua, para ser língua, deve ser social; toda comunicação, para ser informação, tem de ser original, mas também precisa conter certa redundância, para ser inteligível. Dirigir-se contra os clichês, totalmente redundantes, é uma atitude certa. No entanto, apresentar uma linguagem completamente nova não pressupõe comunicação possível. *E, quanto à recusa de toda ideologia, também é uma ideologia, e a mais perigosa possível.*

Ionesco afirma apreciar, entre todos, apenas Ésquilo, Sófocles, Shakespeare, Kleist e Büchner – bom gosto, sem dúvida. Quanto a Corneille e Schiller, acha-os insuportáveis e afirma que Molière aborda problemas secundários. Acha Pirandello, de quem tirou tanto, inútil e ineficiente.

Beckett antecipara-se a Ionesco, mas este escreveu mais sobre seu próprio teatro e, lendo sua teoria, é mais fácil a compreensão do teatro do absurdo em geral. Ionesco ataca radicalmente o teatro tradicionalista, ridicularizando-o e dizendo a respeito: "Só o insuportável, aquilo para o qual não há soluções verdadeiras, é o verdadeiro teatro".

Vê-se, por essa afirmação, o quanto ele é contrário a Bertolt Brecht, que debate problemas solúveis, passíveis de intervenção humana. Brecht preocupou-se com o infortúnio indigno, isto é, o infortúnio histórico, que podemos transformar ou resolver. Ionesco dedicou-se ao infortúnio metafísico, fatal. Chegou até a atacar Molière, se bem que essa crítica foi feita em bases um tanto cabotinas, porque é "bonito", corajoso atacar Molière. Diz Ionesco que "Molière não é trágico, pois seus problemas não podem ser solucionados". Antes de tudo, ligar Molière fundamentalmente à ideia de tragédia seria uma generalização muito descompromissada, porque o francês está muito mais para o cômico, embora haja um fundo trágico em algumas de suas peças, realmente.

TRAGÉDIA, VIOLÊNCIA, PATAFÍSICA

Pergunta: o trágico admite uma problemática solúvel? Ou expõe problemas que não podem ser solucionados pelo homem? Como no caso das lutas gregas entre homens e deuses, nada pode ser feito humanamente. O homem é um ser frágil, que naufraga nessa luta.

Também é uma situação trágica termos a morte como nosso fim irrecorrível. Aspiramos ao infinito e somos mortais.

Analisemos, a propósito, o problema de *Espectros*, de Ibsen [comentada brevemente no capítulo 8]. A peça trata de convenções sociais, mostra as mentiras a respeito destas e também fala na hereditariedade, com a sífilis que se abate sobre o filho da protagonista. Hoje essa moléstia foi debelada e até certas convenções matrimoniais abordadas foram superadas. Portanto, trata-se de problemas solúveis; as proposições, se apresentadas numa peça escrita em 1968, já não são válidas.

Quanto à antiga tragédia grega: a situação de Agamênon, que retorna da guerra e encontra a mulher, Clitemnestra, com outro homem, é trágica? Se as leis matrimoniais mudarem, não poderemos mais considerá-la assim. Surgem problemas complexos, analisando-se os diferentes casos, e podem ser abaladas concepções já fixadas, se classificarmos determinada peça como trágica [ou não].

Ionesco quer que sejam abordados os temas mais eternos, por assim dizer. Nele, os elementos de realidade e fantasia devem ser compostos no palco. Deseja um teatro violento, que agrida o público e o arranque de seu conformismo. Encontramos aí uma raiz do atual teatro agressivo, embora este, teoricamente, provenha de Artaud, que pretendia "um teatro que seja uma peste, criando epidemias de horror, de angústia. Nossa sociedade é corrupta e deve ser envenenada por carbúnculos que explodam em veneno. O teatro deve ferir ao máximo o público, que deve ser envolvido fisicamente com uma representação que se estenda por todos os lados [também da plateia]".

Victor Garcia, que trabalha com Peter Brook, que por sua vez se confessa influenciado por Artaud, segue esses preceitos, até mesmo quanto ao envolvimento físico dos espectadores, como vimos na encenação de *Cemitério de Automóveis*,[109] de Arrabal.

Ionesco quer um teatro que leve a violência ao máximo, até o ritual de incidentes e coisas que se repitam, se desarticulem, atacando o público com ruídos, uivos, rugidos. Pretende transformar o elemento humano em marionete, superando o teatro literário. Segue Artaud, que diz: "Quebrar a língua para tocar a vida". Em Ionesco e Arrabal notam-se profundamente essas características.

Artaud: "Um teatro que sujeita a encenação e a produção, isto é, tudo o que é especificamente teatral, ao texto é um teatro de idiotas, loucos, invertidos, dramáticos, negociantes de secos e molhados, antipoetas e positivistas – em outras palavras, um teatro de ocidentais". Para um metafísico e transcendentalista como Artaud, chamar alguém de positivista é um insulto definitivo. Por enquadrá-los nessa categoria racionalista, despreza os ocidentais e todo o seu teatro literário.

Artaud inspirou-se no teatro da Ásia Oriental, coreográfico, no qual a pantomima era mais importante que a palavra. É um importante teórico moderno, que impõe a supremacia do diretor. Como Brecht, pretende que o palco crie uma nova relação com o público, não por meio de identificação mágica, mas como num ritual, como se o espectador fosse o acólito de uma missa, num público crente no que está sendo apresentado, sem a passividade que era norma até então no teatro tradicional. (Só aqui ele tem ponto de contato com Brecht, porque este é racional e Artaud, irracional.)

---

[109] *Cemitério de Automóveis* estreou em 10 de setembro de 1968 no Teatro 13 de Maio, São Paulo, com Stênio Garcia. A plateia sentava-se em cadeiras giratórias.

José Celso está sendo muito influenciado por Artaud. *O Rei da Vela* e *Roda Viva* têm cunho artaudiano, sem conseguir, talvez sem pretender, efeito de transcendentalidade.

Ionesco sofreu influência do filósofo romeno S. Lupasco [1900-88], autor de *Lógica e Contradição* [de 1947]; é a teoria de um mundo alógico, sem causalidade. A física não concebe mais um mundo de átomos obediente à lei de causa e efeito, embora sem afirmar que essa lei não valha para nosso mundo macrocósmico. Não podemos prescindir da causa e efeito para agir; para descrer dessa lei teríamos de ficar sentados, com as mãos imóveis. Não é possível escolher sequer meios para obter fins. Se eu quiser construir um prédio, preciso acreditar que superpondo tijolos obterei uma parede, que ao cobri-la surgirá um telhado e que a edificação não cairá, se os cálculos tiverem sido corretos.

Lupasco refuta a tese de causa e efeito, transformando o mundo em caos. Segundo ele, a lei de causa e efeito é uma suposição nossa; como somos falíveis, essa concepção pode revelar-se falsa, a qualquer momento. Quando ouço um trovão, imagino logo um relâmpago; mas quem diz que o relâmpago tem conexão direta com o trovão? Isso pode ser uma suposição que projetei no interior do processo. Claro que o exemplo do trovão foi retórico e pode estender-se a qualquer outro fenômeno, já que trovão e relâmpago foram dissecados cientificamente como conexos.

Beckett também não acredita na causalidade e considera idiota toda e qualquer ação. *É o modo mais antiocidental de conceber o mundo*, porque nós, ocidentais, temos, como diz Thomas Mann, um "comando de atividade" que nos é básico. O Oriente tem a tendência de considerar a ação nociva, o que o leva a uma visão niilista dela.

Lupasco: "O mundo sem lógica causal e uma existência sem justificação racional são absurdos". Essa também é a opinião de Sartre. Lupasco chega a negar o princípio fundamental da lógica, isto é, a contradição.

Princípios elementares da lógica:

1) Princípio da identidade: "a" é igual a "a". Tem de haver um princípio firme e idêntico, durante uma fala, por exemplo; se durante uma discussão os conceitos mudam, a balbúrdia se estabelece, tornando impossível a própria discussão. Um conceito muito discutido hoje em dia é o de democracia. Discute-se muito sobre ela, fica-se sem saber o que a palavra significa realmente para todos. Há radicais oposições de significado, na boca de discutidores radicalmente opostos.

2) Princípio de contradição: "a" não é igual a "a".

3) Uma coisa é esta ou não é esta; uma criatura é masculina ou não masculina; uma flor vermelha é ou não uma flor vermelha.

Lupasco acha que esses princípios não valem, o que perturba toda a possibilidade de pensamento lógico e significativo. É de um ceticismo radical. Segue uma argumentação brilhante, mas seus axiomas negam a si mesmos. Se nada tem lógica...

A patafísica [que comentamos no capítulo 9] é um elemento importante do teatro do absurdo, provindo de Alfred Jarry. Sua base é a seita dos patafísicos, estranha maçonaria; a seita tem hierarquia de vários graus. Ionesco é o Sagrado Transcendente da Ordem dos Patafísicos. Os patafísicos publicam sistematicamente os *Cahiers et Dossiers du Collège des Pataphysiciens* [Cadernos e Dossiês do Colégio de Patafísicos]. Queneau, Boris Vian, René Clair, Jacques Prévert, Jean Dubbufet são associados.

A patafísica dirige-se contra a física e a mentalidade científica em geral; é contra a causalidade. Numa peça de Ionesco, podemos lembrar o exemplo da campainha que toca sem que ninguém a acione.

Tese fundamental da seita: "Cada fenômeno particular é uma lei por si", o que desmente que os fenômenos em conjunto obedeçam às leis. Uma coisa, excluída, nunca poderia significar lei alguma, cientificamente.

"Não há leis que os rejam [os fenômenos]. A patafísica é a ciência do individual." Mas não existe ciência do individual; se quisermos estudar um indivíduo, é preciso fazê-lo por meio de uma tipologia, mais genericamente, para proceder de modo científico. A ciência abstrai o individual e busca o comum aos indivíduos, aos diversos fenômenos.

"A patafísica é a ciência das leis que regem as exceções" – outro dito sem nexo, porque as exceções escapam, justamente, a todas as leis. "Cada fenômeno é uma lei em si mesmo. A patafísica é a ciência do particular, de leis que comandam as exceções; certas exceções ocorrem mais frequentemente; essas exceções são as leis científicas."

Ionesco é adepto de uma concepção terrivelmente niilista: "Pela perspectiva da eternidade, é tudo bem indiferente, tudo igualmente absurdo".

De fato, pela perspectiva da eternidade, da visão cósmica, parecerá absurdo casar, ter filhos, propagar a espécie, comer, se vestir. Uma tese assim é totalmente niilista. Não se entende, então, nem por que Ionesco faz arte; se ele cria, é porque acredita em sua criação.

O niilista total não faria arte. Não podemos levar totalmente a sério a observância fiel das teorias por esses teóricos; por elas, Beckett e Ionesco nunca teriam criado coisa alguma.

Ionesco: "A vida é naturalmente absurda e é ridículo levá-la a sério. Só o cômico é sério". Como se vê, uma expressão bem formulada, de bom gosto, mas não tão séria.

Quanto à dramaturgia, é estimável. A dramaturgia de Ionesco e Beckett, apesar de teoricamente frágil, tem grandes momentos. É hermética, mas isso lhe seria natural, por tratar muito da dificuldade de comunicação.

Diz Ionesco: "Meu público tem grande liberdade de fazer sua própria interpretação de minhas peças. [...] O significado de uma peça ou é claro, e portanto [o público] nada tem a dizer, ou não é, e aí a peça fracassou". Portanto, ou se tem sintonia com esse tipo de teatro, ou não. Se tentarmos explicar a peça muito racionalmente, nós a destruímos.

> *Tenho de fato a sensação de que a vida é um pesadelo, de que a vida é torturante, insuportável, como um sonho mau.*
>
> *Olhem em torno: guerras, catástrofes, infortúnios, ódio, perseguição, morte, agredindo-nos em toda parte. Fomos feitos para sermos imortais e, ainda assim, morremos. A vida é terrível, não se pode levá-la a sério.*
>
> *O teatro é, para mim, uma projeção sobre a cena de meu mundo interior; é em meus sonhos, em minhas angústias profundas, em meus desejos obscuros, em minhas contradições íntimas, que me reservo o direito de pegar esta minha matéria teatral. Visto que não estou sozinho no mundo, visto que cada um de nós, no mais profundo de seu ser, ao mesmo tempo é todos os outros, por consequência meus sonhos, meus desejos, minhas angústias, minhas obsessões não*

> *pertencem somente a mim mesmo. Tudo isso faz parte de uma herança ancestral, de um depósito muito antigo, constituindo o domínio de toda a humanidade. É isso que, para além de sua diversidade exterior, reúne os homens e constitui nossa comunidade profunda e a linguagem universal.*

RUPTURA DA LÍNGUA

Já mencionamos que o grotesco mistura elementos incoerentes, usando nessa mescla uma representação realista; o efeito do encontro é bem estranho. Cabe lembrar, a respeito da aplicação do grotesco do teatro do absurdo, no estilo de marionete exigido por Ionesco para *A Cantora Careca*. Fundiam-se com a representação, à maneira de marionete, o orgânico e o inorgânico, para exprimir a alienação do ser humano em nosso mundo.

A Cantora Careca tem uma comicidade hilariante, levada ao burlesco extremo. A certa altura do diálogo, o casal começa a conversar sobre um Brown que uma notícia de jornal dava como morto; a mulher pergunta se quem morreu seria outro Brown, irmão de um Brown, amigo de certo Brown, que havia deixado a sra. Brown. Todos se chamavam Brown no mundo, todos eram idênticos.

O primeiro diálogo da peça é magistral. Há a famosa cena do casal que está sentado em lados opostos do palco; ambos vão se reconhecendo aos poucos: tinham ido para lá no mesmo trem, vivem na mesma casa, dormem na mesma cama, têm até um filho. Imagine! São casados. Mostra-se simples e sinteticamente, de maneira grotesca, a falta de comunicação, a distância entre pessoas que vivem perto e estão distantes, apesar disso. É uma situação demonstrada de modo drástico.

Hoje há casais que quase não se veem, têm contato quase só por telefone.

O modo grotesco dessa demonstração inclui os elementos de estranheza, de absurdo nela presentes; trata-se de marido e mulher que o são de fato, mas não se reconhecem. A situação é levada até o excesso, de maneira alógica; aí está a qualidade grotesca.

Navalha na Carne, de Plínio Marcos, [por contraste,] é naturalista, lúcida, mesmo a aparência da mulher é muito realista, sem nenhuma mistura de elementos incoerentes nem alógicos, ao contrário.

Os atores da peça de Ionesco falam de modo automático, como marionetes, repetindo clichês, com frieza, sem acentuação. Ocorre que, quando a mulher fala de maneira mecânica, seus olhos choram, lágrimas correm sem parar. É muito difícil representar isso. Nessas lágrimas, Ionesco quer demonstrar o choque entre o que se diz e o comportamento real, a desconexão entre a vida psíquica e o que se diz, sem ponte ou conjugação possíveis.

É um tipo de representação que ocorre em Brecht, um choque entre comportamento e vida psíquica, para distanciar. Mas a função do efeito, nos dois teatros, é diferente: em Brecht, a de tornar mais conhecidos a situação e o ser humano; no teatro do absurdo, a de tornar mais estranho o desconhecido – tanto o ser como a situação.

A Cantora Careca não pode ser narrada, não tem ação. É talvez uma das melhores peças do autor. Já que se trata de absurdo, exijamos desse teatro o máximo de sua condição. É uma peça que tem humor negro, de total *savoir-faire* e cenicamente extraordinária.

Usa pantomima, os atores têm uma movimentação rica, como marionetes. Emprega recursos radicais, farsescos; Ionesco chama algumas de suas peças de "farsas trágicas". Ele usa clichês *ad absurdum*, leva a língua também ao absurdo, por meio de *slogans* e repetições. *A Cantora Careca* inspirou-se num livro didático, no qual Ionesco aprendia inglês. Na peça, ele aproveita muito bem frases dos exercícios linguísticos, exprimindo-se por orações banais, por *slogans*. É uma prosa insignificante, exatamente igual àquela que usamos muitas vezes na vida e com a qual passamos muito tempo sem dizer nada. Ionesco tem um grande antecessor de "conversa mole": [o oitocentista russo] Tchecov, se bem que este a usasse apenas ocasionalmente.

A língua, em Ionesco e Beckett, torna-se temática. No teatro tradicional, a língua era a própria convenção do teatro: impossível pensar em termos teatrais sem usar a palavra de maneira racional, sublinhando a ação. Nunca ninguém refletira de modo tão profundo sobre a capacidade de a língua exprimir realmente o que se convenciona que ela exprima.

Se O'Neill e outros haviam duvidado, Ionesco radicalizou essa dúvida a respeito da fidelidade da palavra ao sentido. A palavra é levada a seus limites extremos, até se romper. Segundo ele, "a língua deve arrebentar-se, a fim de revelar sua qualificação limitada para a comunicação do sentido".

No fim de *A Cantora Careca*, a língua se desfaz, a estrutura da palavra se rompe, começa-se a gritar sílabas desconexas. Rompe-se a estrutura linguística. Ocasionalmente, dizem-se coisas obscenas. Num ritmo frenético, as personagens gritam em coro cacos de palavras; parecem estar começando a viver; depois, falam só letras.

Peter Brook, no *Édipo* de Sêneca [apresentado no Old Vic de Londres, em 1968], tem um coro que só ruge. Claudel também usou o coro desarticulado. As peças de Ionesco são experiências linguísticas. Beckett também as faz; *Esperando Godot* tem um discurso que perde a conexão lógica e transforma-se num mingau linguístico sem sentido.

São peças que sugerem *a crise moderna da consciência linguística*. Não há mais fé, ninguém que estude a língua, não se crê na capacidade de ela exprimir alguma coisa. É um fenômeno que se espelha na poesia concreta, que desarticula palavras e as apresenta soltas na página, precisando do apoio do espaço gráfico para se afirmar, para comunicar. O leitor projeta para dentro da palavra quase tudo que quiser – como acontece com a palavra "língua", repetida muitas vezes numa página: língua idioma, língua de fogo, língua prato de comida.

Há uma crise de consciência, refletida também nos intensos estudos linguísticos atuais. Nunca se estudou tanto a língua. Isso se relaciona com as mudanças culturais extremamente rápidas. A língua sempre foi lentamente modificável, nunca acompanha as transformações culturais *pari passu*, e isso não é possível; se se modificasse muito, como seria possível entendê-la? Um jovem de 21 anos e um velho de 80 não conversariam mais. E é justamente o que ocorre hoje: a linguagem de um e de outro é diferente.

Seria o caos. Se não tivermos mais a língua escrita, ela ao menos mantida intacta, será ainda mais difícil. O português do século 16 é de uma ininteligibilidade penosa.

Hoje, para acompanhar a mudança rápida, a poesia e a literatura querem arrebentar a língua. Ionesco mostra a complexidade do problema com os clichês e os *slogans* que usa. Os clichês são ditos recorrendo-se à marionete.

Hoje, movimentamo-nos de acordo com esquemas e sistemas estabelecidos e dizemos as mesmas coisas. Ionesco e Beckett mostram, com extraordinária eficácia, o problema de participarmos de uma engrenagem.

Diz um intérprete [não identificado] de Ionesco coisas como:

> *A obra de Ionesco é a tragédia da língua. A língua do teatro tradicional é transparente, exprime paixões etc. Agora, é a língua como tal que se torna importante. Ela já não significa outra coisa a não ser ela mesma, torna-se realidade*

> *dramática, [...] torna-se objeto do espetáculo. Temos um teatro de relações humanas colocadas no nível da língua. [...] Até agora, a comunicação era feita por meio da língua. [...] Agora a língua é tema, torna-se temática.*
>
> *Pela primeira vez a própria língua é exposta na cena e tem uma vida anímica de objeto teatral. As peças de Ionesco são espetáculos de palavras nos quais a palavra é destruída.*

Em *A Cantora Careca*, personagens são peças de jogos, *ludus* da palavra. As personagens são portadoras deles. Isso ocorre, na vida real, muito mais do que se imagina. Na peça, a sociedade pequeno-burguesa é devorada pelos clichês e pela banalidade. Em total conformismo, as personagens se entregam aos clichês, que as devoram. O desmascaramento dessa língua é um ato libertário e mostra-se certo ódio expressado contra a palavra.

Esse ódio à palavra é perfeitamente nítido em Beckett; em suas últimas peças só há pantomima,[110] enquanto, contrariando as próprias teorias do autor, nas peças de Ionesco, nas últimas, fala-se cada vez mais.

SAMUEL BECKETT [1906-89]

Em sua abordagem do absurdo, Beckett é um autor mais consequente, nada inclinado a compromissos, diferentemente de Ionesco, que, nas últimas peças, tem mais lógica, mais continuidade – *Os Rinocerontes* não propõe tanto absurdo como antes; tornou-se necessária mais concatenação, mais lógica, do contrário a peça seria insuportável. Quanto a Beckett, faz uma dramaturgia que não abre mão do absurdo até o último instante.

Beckett nasceu em Dublin, na Irlanda, em 1906; [morreu em Paris, em 1989]. Estudou no Trinity College irlandês. Depois, em Paris, foi excelente aluno, na École Normale Supérieure. Sofreu inicialmente forte influência de Joyce, de quem foi amigo, tendo traduzido muitos textos dele para o francês. Foi quase seu secretário, embora a relação tenha sido muito mais amistosa do que uma relação entre secretário e chefe.

Em 1931, escreveu um ensaio sobre Marcel Proust, no qual demonstrou toda sua dependência de Schopenhauer.[111] Beckett publicou muitos poemas, histórias, narrações e romances. Chamou a atenção do público em 1951, com o romance *Molloy*, e tornou-se mundialmente famoso em 1953, com *Esperando Godot*.

Escrevia primeiro em inglês ou em francês e traduzia depois para a outra língua. O inglês lhe era mais familiar, mas preferia o francês, justamente por causa da dificuldade.

Martin Esslin escreveu sobre Beckett em *O Teatro do Absurdo* [1961], embora se deva ler com reservas tudo que Esslin escreve, pois é um autor que fantasia muito, extraindo inferências psicológicas nem sempre corretas a respeito dos autores estudados.

***Murphy* [1938]**

Romance que conta a busca, por duas personagens, de uma personagem principal. É uma busca completamente sem sentido, como a de Godot. No início, interessam-se uma pela outra; depois, não se sabe o que esperam. São personagens caracterizadas por completa apatia, por uma atitude de tédio e de negação do mundo. Uma delas deve procurar trabalho, por imposição, pois na verdade não quer trabalhar; acaba trabalhando num hospício, onde morre, numa explosão de gás.

---

[110] Há certo exagero na afirmação. Atuando sobretudo como diretor na década de 1960, Beckett escreve *Come and Go* em 1965, um "dramatículo" de 127 palavras; convidado por Kenneth Tynan para participar de *Oh Calcutta!*, nos últimos meses de 1968, escreve relutantemente *Breath*, peça de 27 segundos composta de uma primeira inspiração de recém-nascido, um longo bocejo e um suspiro final. Ganhando o Nobel em 1969, volta a escrever textos um pouco mais longos na década de 1970.

[111] [S. Beckett, *Proust*. Tradução A. Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2002.]

Beckett nega a história, a ação tradicional, por uma razão bem clara: a história sempre introduz continuidade lógica, certo sentido e coerência no contexto dramático. Ele não acredita em histórias significativas. Suas personagens não têm continuidade, não se desenvolvem; fragmentam-se, esquecem do passado, parecem outros caracteres, dentro em pouco; não se reconhecem umas às outras, é claro, já que mudam tanto, tornando-se praticamente outras pessoas. A mudança ocorre num tempo não definido, que pode ser um dia ou dez anos.

Há também uma deterioração das personagens; elas não se sustêm ou, se se mantêm, é de maneira frágil. As personagens deterioram-se carnalmente, são criaturas mutiladas, animalescas – de cunho grotesco –, vegetativas.

Personagens e enredo dissolvem-se, assim como a língua. Beckett é influenciado por um linguista do começo do século 20, Fritz Mauthner, que escreveu obra muito importante,[112] na qual destrói a crença na língua e demonstra seu fracasso como meio de comunicação. Mauthner também exerceu influência sobre todo o teatro do absurdo.

Molloy [1951]

[Primeiro romance de uma trilogia], é uma busca, como em *Murphy*, mas da mãe. Molloy perde-se na busca, fica se arrastando, perde as pernas. É a redução do homem à expressão mais simples. Em Beckett há cegos ou surdos, ou criaturas às quais faltam as partes inferiores, ou que vivem em latas de lixo, como troncos humanos falantes, reduzidos à metade. Tais personagens dão a imagem do homem se desfazendo, mas há outras interpretações para Beckett: essa dissolução, esse caminhar para o nada seriam uma entrada no nirvana, a dissolução carnal e física dos budistas, com completa ausência de objetivos e aspirações.

Beckett foi fortemente influenciado por James Joyce, escritor que criou uma linguagem própria para imitar o fluxo do inconsciente, como se vê no monólogo interior da parte final de *Ulisses*: retratando os pensamentos de uma mulher que adormece, as palavras se enredam e se fundem; como no resto do livro, destrinçá-las é difícil. É uma linguagem que quer sugerir nosso pensamento, quando este se move em planos subconscientes, com as lembranças borradas. Quando Molly, a mulher, quase adormece, o inconsciente se liberta e a linguagem vai se tornando fortemente obscena, caracteristicamente, embora Joyce não deixe de apresentar a situação de modo intensamente poético.

De sua parte, Beckett pouco a pouco acaba com a fala em suas peças, e as criaturas se movem de maneira muito penosa. Ele às vezes faz uma afirmação numa frase e a anula na outra; tudo se nega pouco a pouco. Em Kafka isso também é bem característico.

Malone Morre [1951]

[O segundo romance da trilogia] é o relato da agonia de um velho. A técnica usada é a de Joyce. Vê-se mais um de seus cadáveres ambulantes, embora Malone pareça antes um feto que alguém que envelheceu.

---

[112] *Beiträge zu Einer Kritik der Sprache* (Contribuições Para Uma Crítica da Linguagem), em três volumes, publicada em 1902, obra que influenciou, além de Beckett, James Joyce e Jorge Luis Borges.

O Inominável [1953]
Nesse romance [que completa a trilogia] há uma voz que fala: uma pessoa que está num vaso de flores, uma cabeça falante, com um pouquinho de tronco, e é a personagem principal. Um grotesco levado às últimas consequências, confundindo humano, animal e vegetal.

Essa destruição do ser humano, em Beckett, pode ser interpretada de modo negativo: mostra o homem sem esperança. Soa mais exato que outra interpretação, a da felicidade nirvânica atingida por meio da dissolução total. Pelo menos para nós, não-budistas, a imagem humana apresentada é sinistra.

Em Beckett há os que se torturam mutuamente, e a relação perseguido-perseguidor, situação circular, que também aparece em Dürrenmatt, Adamov, Frisch. O perseguido, de repente, pode se converter no perseguidor. O tema deriva de nossa situação no mundo político-social de agora.

Existem também, em Beckett, momentos de tênue e passageira felicidade, nos quais *se aspira*, não se sabe bem a quê, talvez ao amor, embora se desconheça se essa aspiração é vista positivamente. Às vezes ele como que a vê de modo negativo, ou então o homem como que se desfaz e não mais aspira.

Percebe-se a influência de Schopenhauer, que acredita que aspirar é uma infelicidade, pois temos de nos agitar para conseguir um objetivo que, como todos os outros, será vão e mentiroso por completo. Schopenhauer deseja que fiquemos inertes, num quietismo completo, sem desejar nada – melhor assim. Aspira a não aspirar nada, o que seria o Nirvana.

Em Beckett, isso pode ser interpretado de duas maneiras:

- qualquer aspiração é inútil e enganosa;
- qualquer aspiração não é inútil nem enganosa.

É a ambiguidade fundamental de *Esperando Godot*.

Se por vezes achamos que as personagens querem algo superior – o amor, talvez Deus – isso depois é negado, aparecendo como ilusão, bobagem; tal como a existência dos outros, também.

Beckett: "É absurdo pensar em algum valor firme. São absurdas, são besteiras, idiotices todas as histórias que dizem mais que o 'eu' que não tem certeza de si mesmo e que logo se extinguirá nas trevas".

Outro elemento importante em Beckett é o *tempo*, um tempo fictício, como que coagulado, que não passa, tenaz, viscoso, que não avança, um tempo com a consistência do mel, coisa que também é afirmada em seu frequente diálogo chocho. O início dessa formulação de diálogo aparece em Tchecov: um diálogo insólito, sem direção.

Esperando Godot [1948]
Repisa incessantemente a chegada do indefinido e desconhecido Godot, que talvez nem exista. O diálogo que gira em torno de uma criatura talvez inexistente esvazia-se pouco a pouco. É uma situação também tchecoviana, em quem a espera é temática, como em *As Três Irmãs* [1901]. Nós todos, que já esperamos, podemos entender como esse tempo de espera é tenaz; não notamos as coisas que ocorrem agora, no momento, nem o que se move a nossa volta, porque estamos fixos no futuro. O tempo também é tema de *A Montanha Mágica* [1924], de Thomas Mann.

Em *Esperando Godot*, uma situação inescapável, sem sentido e sem fim, é marcantemente mostrada, porque no segundo ato repete-se o primeiro. Nada acontece e mesmo assim se repete, com pequenas variações. Isso é de grande audácia teatral, mas o espectador fica interessado, graças à arte dramatúrgica de Beckett.

Shakespeare, em *Rei Lear*, mostra dois grupos de personagens que demonstram a mesma coisa: a ingratidão dos filhos. A situação, pois, é mostrada como eterna.

Em *Esperando Godot* há dois pares de personagens. Também em *Fim de Jogo* [1956] um, cego e paralítico, é o senhor; o criado é aleijado. Os pais estão em latas de lixo, alienados, física e mentalmente. (Para Schopenhauer, estão bem avançados no caminho do nirvana, em plena dissolução.)

Dias Felizes [*Happy Days*, 1961]

Uma peça irônica. A personagem, Winnie, enterrada na areia, fala durante todo o tempo para seu marido, Willie, que responde cada vez menos. No fim, ela fica falando sozinha. O nada é cruelmente abordado, o vazio se manifesta.

Jogo Sem Palavras [*Acte Sans Paroles*, 1956][113]

Só pantomima: um homem no deserto, atirado no chão; sua vontade é solicitada por objetos que lhe pedem a atenção. A garrafa para matar a sede lhe foge da mão, cada vez que ele se aproxima.

A peça se volta para a frustração de nossos desejos, nem que seja o desejo mínimo de tomar água – se bem que, aqui, ela tenha muita importância. Mostra o esforço humano de agarrar algo, tornar-se dono de algo que lhe escapa.

O homem se frustra, desiste, imobiliza-se, fita as mãos – ou o umbigo, não se sabe. Passivo, sonolento, fica num Nirvana até feliz. É a peça mais característica de Beckett, por *não ter palavras* e findar com um ser imóvel, que não faz mais nada. Caracteriza toda a sua obra.

Esperando Godot (2)

Ainda sobre *Esperando Godot*: a peça foi publicada em livro em 1952 e apresentada em 1953; até 1960 foi vista por 1 milhão de espectadores, número bem elevado, para teatro, o que é curioso, porque é peça de difícil comunicação. Foi apresentada inclusive no presídio de San Quentin.[114] Os detentos, que esperam tanto a liberdade, puderam identificar-se perfeitamente com a situação.

Disse Beckett que é uma "farsa trágica", nada dramática, porque nada acontece, o que torna ainda mais incrível seu êxito: teria tudo para ser profundamente desinteressante, mas não é. [Em meados da década de 1960], já tinha sido vertida para 20 línguas.

Como afirmou Esslin, "seria absurdo querer verificar quem é Godot". Sim, os dois vagabundos combinaram esperá-lo, mas quem é ele? Deus? A peça tem contexto metafísico, porém não se deve buscar semelhante interpretação; não se deve buscar resposta unívoca em obra de arte, ainda mais no teatro do absurdo. Querer encontrar um sentido unívoco e claro é querer anular o próprio absurdo, embora a peça comunique a profunda angústia do homem, em sua esperança por algo: lar, aconchego humano, maior segurança, talvez mesmo esperança na divindade. Essa espera constante e frustrada do homem é que é importante na peça, não aquilo que ele espera, propriamente. Todos esperam algo, mas o objeto da esperança varia de homem para homem. Aquele aconchego, aquela felicidade... nunca chegam.

Talvez os dois vagabundos de *Esperando Godot* procurem o sentido da vida, que nunca se descobre. Como a resposta não vem, buscar uma resposta nítida, na peça, seria errado. Ela mostra, coagulada, a experiência existencial do autor e a situação humana tal como concebida por ele. A situação é estática, nada sucede, não há ação. A ação trairia o sentido da peça.

---

[113] ["Jogo" é tradução livre de Anatol Rosenfeld. A tradução mais direta seria mesmo *Ato Sem Palavras*.]

[114] Uma apresentação de *Esperando Godot* em 1957 foi tão bem recebida no presídio que gerou um grupo de teatro entre os detentos, o San Quentin Drama Workshop, com o qual Beckett colaborou até o fim da vida. Primeiro grupo do gênero, que iniciou um movimento de teatro nas prisões, o SQDW se mantém ativo até hoje. Ver <http://thesqdw.org>.

Vladimir e Estragon, dois vagabundos, estão em uma estrada de rodagem, perto de uma árvore, esperando Godot, de quem falam. Ao fim do primeiro ato, são informados de que Godot não virá, mas talvez venha amanhã. O segundo ato repete a mesma situação. Podemos prosseguir assim sempre.

Nos dois atos também aparece outro par de personagens, Pozzo e Lucky. O primeiro é senhor; o segundo, escravo. No entanto, as circunstâncias do novo par variam. No primeiro ato, Pozzo é vigoroso, dominador; no segundo, está cego. Lucky fica mudo.

A peça é interessante, por causa das *gags*, dos retalhos de cenas, dos esquetes cômicos. Há forte elemento circense, um jogo de chapéus, sapatos – um sapato entra no pé, dali a pouco não entra mais. Isso converte a peça em farsa. Vladimir e Estragon são palhaços, há pantomima, quase acrobacia, no mais puro estilo circense. O diálogo aproveita muito do *music hall*; certos diálogos cômicos, tradicionais no gênero, são aproveitados hoje pelos cômicos de TV, num jogo sem muito sentido, de efeito rápido.

Os vagabundos sofrem uma redução física, fedem, um pela boca, outro pelos pés. Suas características são diferentes: Vladimir é bem mais prático, canta cantigas de ninar ao outro, é seu protetor, quase como uma mãe; Estragon se porta de maneira infantil, quase como uma criança.

Já Pozzo e Lucky são servo e patrão: Lucky dança para Pozzo e carrega o chicote com que o senhor lhe bate. É humilde, embora mais inteligente, e ensina-lhe os valores mais altos da existência, no primeiro ato; no segundo, fica mudo.

No primeiro ato, Pozzo é rico, otimista; no segundo, é reduzido a quase nada. Passou-se então um só dia? Para os dois vagabundos, a situação é igual; para os outros dois, parece ter se passado muito tempo.

Seria uma representação da situação global da humanidade? Não se reconhece mais o rapaz do primeiro ato e vice-versa. O homem seria um vagabundo que está aí, esperando? A pequena eternidade humana é vista como sem movimento, coagulada.

A respeito da relação senhor-escravo de Pozzo e Lucky: a *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, apresenta a dialética senhor-escravo, naquela que talvez seja a parte mais importante desse livro [de 1807], que é um dos mais importantes da filosofia. Mostra-se a relação do senhor que, por meio de seu escravo, utiliza-se dos objetos do mundo; faz o escravo trabalhar para desfrutar desse trabalho. O processo dialético é o seguinte: o escravo, trabalhando as coisas, molda a si mesmo, reconhece seu espírito nas coisas feitas por ele.

Todo trabalho mostra ao trabalhador a própria imagem e este acaba adquirindo autoconsciência. Consequentemente, há a inversão do processo inicial: com a consciência de sua importância, o servo se torna independente, e o senhor, dependente dele.

Em Beckett, vemos Lucky dando consciência ao senhor, porque, lidando com as coisas, ensina-lhe os valores morais. No segundo ato, o senhor está cego e depende inteiramente de Lucky. Não há passagem revolucionária do escravo para se tornar senhor – a peça se tornaria um drama histórico. O que se mostra é que a situação continua a mesma, embora se mostre o senhor dependente do escravo.

Devemos ver essa peça como a peça do esperar, frustrado, absurdo, sem sentido; a esperança é apresentada como um momento essencial da existência humana.

Há trechos poéticos de grande beleza, no diálogo dos vagabundos. E também se aborda o significado da vida humana, em terríveis imagens: "As mães vão parindo os filhos montadas sobre o sepulcro.

O dia resplende um instante e depois, de novo, a morte. Montadas sobre o túmulo, um parto difícil. Do fundo do sepulcro o coveiro assesta o fórceps, como se sonhasse" – a criatura já nascida e encaminhada para a morte novamente.

Dentro da peça há trechos de discussão teológica, que lhe dão um cunho transcendente. Fala-se da simbologia dos dois ladrões crucificados e cita-se Santo Agostinho [354-430 d.C.]. Vê-se que a esperança de salvação é incerta. Eis a citação de Santo Agostinho: "Não se desespere: um dos ladrões foi salvo. Não seja soberbo: um dos ladrões foi condenado".[115]

Põe-se aqui o problema da Graça, da esperança de salvação. Talvez Godot seja o sinal dessa salvação, mas a interpretação fica dúbia. Talvez seja diferente. É uma obra aberta, que não se define precisamente.

EDWARD ALBEE [1928-]

Nascido em Washington (EUA) em 1928, algumas de suas peças fazem parte do teatro do absurdo, embora seja mais realista, em consequência da forte tradição realista norte-americana. É mais realista que os absurdos parisienses.

Todos conhecem *Zoo Story* [1958]. Outra peça, que não pertence propriamente ao teatro do absurdo, é *A Morte de Bessie Smith* [1959]. Tem uma ação nítida e fala sobre a morte da cantora negra de *blues*, em Memphis, em 1937, depois de um acidente de automóvel, porque o hospital a que a levaram, reservado para os brancos, não a atendeu; ela sangrou até morrer.

Mostra sua morte da perspectiva de uma enfermeira e de um médico sulistas, que se assemelham ao casal de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* [1962]. A discussão de ambos versa toda sobre a corte que o médico faz à moça, que é histérica e de modo nenhum pura, mas nega-se a ter contato com o homem, fazendo ironias, servindo-se do desejo dele para humilhá-lo – uma condição muito comum entre homens e mulheres norte-americanos.

Enquanto o casal discute futilidades, a moça histérica levando o homem quase à loucura, falando banalidades, a cantora morre.

The Sandbox [1959]

Sandboxes são caixas de areia deixadas nos jardins públicos, com as quais as crianças brincam. A peça é um grotesco jogo com a morte da Grandma (Vovó). Em sua agonia, ela percebe que está morrendo e faz o papel da agonizante. Os filhos desempenham o papel hipócrita de condoídos e evocam burguesmente a participação vazia na morte dos outros. A avó morre, mas está consciente de seu papel de moribunda. Os filhos e ela cumprem um ritual quase como de Genet, em que as criadas, para citar apenas uma de suas peças [*Les Bonnes*], representam o papel da patroa.

Albee parece muito influenciado por Genet, quando confere um cunho ritualístico à ação, como em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, peça na qual um casal ensaia o ritual da briga, o ritual da morte do filho inexistente que, também ritualmente, mata.

O Sonho Americano [1960]

Aqui temos teatro do absurdo legítimo. [No Brasil, estreou em Belém, em 1961.] O fracasso em São Paulo [noutra encenação da década de 1960] é atribuível à fraca encenação; os intuitos da peça não ficaram nítidos e o público não estava preparado para ela.

---

[115] [Referência ao *Evangelho Segundo São Lucas*, 23:39-43. Beckett cita mais de uma vez a suposta passagem de Agostinho, em inglês: *"Do not despair: one of the thieves was saved. Do not presume: one of the thieves was damned"*. Mas os especialistas até hoje não encontraram a citação na obra de Agostinho.]

Mostra a situação de Daddy e Mommy, típico casal da classe média. Ambos, de certa maneira, são posteriores a George e Martha (de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*), 15 anos ou mais, já conformados, vivendo de clichês e rituais domésticos; um casal já enterrado. Em *Virginia Woolf*, ainda estão se enterrando. Embora *O Sonho Americano* tenha sido escrito anteriormente, mostra uma situação posterior à de *Virginia Woolf*.

O casal se expressa em clichês vazios; apenas Grandma fala de maneira humana e viva, ainda proveniente de uma geração mais pioneira. Ela é livre, espirituosa, irônica, leva os filhos para o lado que quer.

Daddy e Mommy são impotentes sexualmente, o que é característico de quase todas as peças de Albee. Essa impotência é mais simbólica, além de também ser física, claro: uma impotência criativa, de originar algo. Trata-se de um país que não produz uma nova geração, um lugar sem futuro. Faz uma crítica terrível ao próprio país.

Daddy e Mommy adotam um filho, que acaba morrendo e que "gritou até que o coração lhe saísse da garganta". O menino "tivera olhos só para Daddy", estranhamente. Quando pequenino, começou a se interessar por seus órgãos sexuais: cortaram-lhe todos.

O diálogo é o mais virulento possível e não se entende como a encenação paulista tornou tudo tão insosso. Mostra a criança mutilada pelo excesso de puritanismo da educação norte-americana. O sexo, antes, era considerado altamente pecaminoso; agora, pratica-se a torto e a direito, porque, se não praticado, isso fará mal à saúde. É uma prática adotada mais "para se ser saudável". Não se encontrou ainda uma atitude sexual equilibrada no padrão norte-americano.

Na peça, depois cortam as mãos da criança, pois, mesmo sem órgãos sexuais, ela punha as mãos sob o cobertor. A educação europeia também, nos colégios e em casa, proibia radicalmente que a criança dormisse com as mãos sob o cobertor. Isso era interditado por ser pecaminoso. O que toda e qualquer criança faz, a prática da masturbação, de se tocar, de ter relações sexuais consigo mesma, era visto como algo terrível.

A seguir, cortaram-lhe a língua, porque xingava Mommy e Daddy. Albee demonstra da maneira mais enfática uma educação equivocada e suas consequências trágicas.

O casal adotou então o "Sonho Americano", do jovem louro, de olhos azuis, atlético, o Sonny Boy. Em *O Sonho Americano*, estuda-se a relação entre as gerações. Aparece o rapaz atlético, "sorriso Colgate", de pasta de dentes, típico jovem do meio-oeste, que vemos em folhinhas comerciais. Narra-se sua história pungente. (Na encenação paulistana, essa narração surpreendentemente não provocou empatia. Um dos fatores responsáveis talvez seja a tradução malfeita. Essa narrativa é a parte central da peça.)

O rapaz conta que tinha perdido a inocência e que a perdia cada vez mais. Diz que tem um irmão idêntico a ele, seu gêmeo univitelino. Sugere-se haver dúzias de homens como ele, manufaturados em grande escala no mercado norte-americano. Tudo que o irmão faz o afeta, são um só tipo, uma só criatura. Conta que sentiu, certa vez, uma repentina e angustiosa paralisação no coração e, desde então, não pôde mais amar; houve uma atrofia dos olhos e nunca mais conseguiu olhar algo com piedade; nem é mais homem, isto é, não ama fisicamente – como dissemos, o tema da impotência é recorrente em Albee.

Enfim, Sonny Boy – que fala quase como um bebê – é incapaz de sentir, de experimentar ternura. Diz que é vazio, ressecado, só uma fachada. Conta que se utiliza do corpo de fachada para atrair os outros e deixar que o amem. O sentido de sua existência absurda é querer que os seres humanos se atraiam por ele. "Sou incompleto, incapaz de uma emoção." Tornou-se um objeto, uma espécie de rainha de beleza. Como sabemos, a rainha de beleza é um símbolo de nosso tempo; não dá para entender como os pais vergonhosamente permitem que suas filhas sejam transformadas em coisas, com pesos e medidas. Só falta que lhes contem os dentes – embora provavelmente isso seja feito –, como se fossem vacas. A prostituição é muito mais plausível; ao menos a prostituta tem certa atuação, que as rainhas de beleza desconhecem.

A peça atinge em cheio a civilização, faz uma terrível crítica a ela. O estilo da peça é de tradução difícil, mas possível. Deveria ser adotado o estilo de clichê de propaganda publicitária pretendido por Albee. Sonny Boy é um cartaz publicitário ambulante.

Também se ataca o sistema familiar norte-americano, que já não existe mais, ao menos nas partes avançadas dos Estados Unidos. Albee retoma Ibsen, no desvendamento da hipocrisia, porém mais sardonicamente. Ataca o conformismo em geral e a educação puritana. O que quer atingir com a alegoria da impotência é essa educação que acaba por mutilar os instintos naturais humanos.

Quem Tem Medo de Virginia Woolf? [1962]

George e Martha assemelham-se à enfermeira e ao médico de *A Morte de Bessie Smith*. Todas as personagens de Albee se assemelham, por serem uma análise do casal médio da burguesia liberal e intelectual norte-americana.

A enfermeira e o médico ainda não são marido e mulher, como o par de *Virginia Woolf*, mas provavelmente vão se casar, passando à situação de George e Martha, atingindo por fim a forma de vida conformista de Daddy e Mommy.

George e Martha mostram bem a luta dos sexos (nos Estados Unidos), tema que já aparecia em Strindberg, [como vimos no capítulo 9], principalmente em *Dança Macabra* e *O Pai*. Strindberg mostra lutas nas quais a mulher é sempre um vampiro, coisa fácil de compreender, já que passou por três casamentos fracassados. A culpa era dele, mas culpava as mulheres.

Nos Estados Unidos, a mulher domina, aniquilando o homem. Albee mostra nessa peça algo típico: o homem vai se pervertendo, não reage mais, incapaz de corresponder à ambição dominadora da mulher, que pretende impor-se na sociedade à custa do marido. Ela quer um marido glorioso, vitorioso. O homem se perde, fica desorientado, é chicoteado, humilhado por ela, uma espécie de *lady* Macbeth. É uma situação corriqueira hoje [década de 1960], resultado da situação feminina: não pode tomar o lugar que deseja e o faz ou ao menos tenta fazer por meio do marido.

Isso tem origem nos valores falsos que exigem o êxito, o *success*, e que são criticados por Albee. Corrói-se o matrimônio. Vemos isso num *striptease* psíquico.

Na peça há um casal moço, como se fossem George e Martha mais jovens. O diálogo tem cunho tchecoviano, por seu girar choco, voltando sempre ao mesmo lugar. Enquanto falam sobre coisas inócuas, banais, sentimos que há algo mais profundo por trás. Guarda semelhança, se bem que longínqua, com *Na Selva Das Cidades* (que será montada aqui pelo Oficina),[116] de Brecht, na qual se diz: "Transforma até uma inimizade em algo inatingível. Porque até a inimizade é uma relação".

George e Martha se amam e odeiam ao mesmo tempo. Essa luta feroz e violenta diante de outros é um tanto ritual, encenada. Há influência de Genet, que pretende um teatro ritualizado. Martha e

---

[116] Como já foi dito (nota 97), *Na Selva Das Cidades* estrearia no ano seguinte, 1969, no Teatro Oficina.

George representam papéis, sabendo que os representam. Sentimos que devem ter feito isso muitas vezes. Vê-se uma ponta de jogo, de coisa lúdica, de teatro no teatro: eles buscam um contato, por meio desse recurso. Encenam lutas para se tocarem mais profundamente, sua última oportunidade antes de uma petrificação final.

Há algo de competição esportiva nisso. É uma luta que pode passar, de um momento para outro, a um desespero total. Entre o desespero e a brincadeira quase histérica, permanece uma dança entre o lúdico e o violento.

Nessa peça, o casal não adota crianças; também convive com a impotência. Há algumas interpretações, como a falta de futuro do país ou uma educação puritana na qual as relações sexuais oscilam entre a profissionalização – uma necessidade técnica, higiênica, como escovar os dentes, lavar o rosto – e o outro extremo, que é um puritanismo completo.

Martha e George criam uma criança imaginária. A psicanálise informa que isso acontece muito mais vezes do que se poderia pensar. Na peça, o filho simbólico tem o sentido de projetar o desejo de harmonia do casal, encarna a vontade de comunicação e amor. Acreditam mais nessa criança do que na vida real. Nesse novo *O Sonho Americano*, Martha e George querem se libertar de uma vida falsa e mentirosa – como Genet, em *As Criadas*, que as eleva além de sua existência cotidiana, inautêntica; também faz isso em *O Balcão* e em outras peças, como num ritual.

George e Martha cercam essa criança de uma zona lúdica de proteção, de regras que não seguem durante a peça, e acabam por matá-la, pois um ritual deve ser observado com muito rigor, sempre com as mesmas palavras e inflexões.

O pai de Martha, diretor de uma universidade norte-americana, é (como tende a ser o caso) um angariador de dinheiro, antes bom negociante que diretor universitário. George tem profunda incapacidade prática para ganhar dinheiro, é um intelectual; puro, não pensa em *business*. Seu fracasso está garantido; não pode ser um líder importante da comunidade, embora seja bom historiador.

O contexto material é forte, numa crítica arrasadora de Albee à trama sociopsicológica americana. George e Martha perdem o filho imaginário porque a mulher viola as regras do ritual mágico; todos os gestos rituais devem ser sempre idênticos e ela saiu deles. O marido mata o filho num ritual de exorcismo, uma cena extraordinária. Canta em latim a destruição das esperanças dos dois. Mas sobra algo de positivo: o casal tem de enfrentar a realidade, dali por diante; não pode mais viver com um filho que não existe.

No final, sob os gritos de Martha, desvenda-se o canto fúnebre entoado por George, uma missa dos mortos. Destrói-se [a fantasia], para que se possa encarar a realidade. Estão desamparados, talvez ternos, fracos, mais próximos de Daddy e Mommy. É o fim da situação de ilusões do "sonho americano".

Há trechos que sugerem um contexto político-social. Extingue-se a crença nos Estados Unidos como um país de ilimitadas possibilidades. A América tem de enfrentar agora, hoje, com mais firmeza, a realidade; as ilusões sumiram, bem como as ideias de liberalismo e democracia.

O título *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* é aproveitado como um *leitmotiv* da peça. O contexto é do medo, do desamparo da floresta escura – todos conhecem a canção infantil "Quem Tem Medo do Lobo Mau?". Isso é transposto, como paródia, para Virginia Woolf, grande escritora que se afogou há 25 anos.[117] Revela-se no título algo do teor lúdico, de jogo, ritual. Mas ele também contém grande angústia. No romance de Virginia Woolf [*Rumo ao Farol*], a figura central é a mulher de um professor. Ela sabe ser o amparo e o núcleo de uma família, a ajuda para o marido nas horas difíceis. É uma mulher muito terna. Talvez seja uma alusão, como se Albee dissesse: "Veja como deveria ser uma mulher: assim, como a de Virginia Woolf, nunca como esta aqui".

---

[117] [Virginia Woolf se suicidou no rio Ouse em 1941, aos 59 anos.]

Na peça há muitas alusões psicanalíticas, presta-se como a nenhuma outra para ser analisada psicanaliticamente. George fala de um trabalho seu, uma novela meio obscena, que o sogro provinciano nunca deixaria publicar. Nela, conta-se a história de um homem que matou pai e mãe, ao tentar se desviar de um porco-espinho, batendo o carro. Indica-se o contexto psicológico: é como se a geração de George tivesse eliminado a anterior. E George, não tendo filhos, não tem precedentes nem descendentes.

Essa concepção ainda não foi estudada, mas é outro tema recorrente em Albee. Talvez queira dizer que aquela geração está sem passado e sem futuro. No entanto, pode haver, também, uma análise psicanalítica.

Para o segundo casal, o casal jovem, a história se repete: não terão filhos. Estão numa situação idêntica à de Martha e George. Albee apresenta de modo duplo a mesma situação, para apresentá-la como fundamental, como faz Shakespeare em *Rei Lear*.

O porco-espinho do qual o homem na novela de George se desvia lembra Schopenhauer, exprimindo-se o significado mais profundo da peça: num dia de inverno, em um trecho de Schopenhauer, porcos-espinhos se apertam para se esquentar, mas se ferem uns aos outros; e quando se distanciam quase morrem de frio. Tentam de novo se apertar, porém isso continua, até que se encontre a distância média, que acabe com o frio, sem ferimentos.

No entanto, é contra *essa distância média* que Albee se volta. Em Albee, "o amor nunca deve ser muito próximo, pois a gente se machuca", mas ele prefere uma das alternativas, desde que se viva, realmente.

Zoo Story [1958]

Vê-se o mesmo aqui: um homem está "enregelado" (no sentido do porco-espinho) num banco de jardim, incapaz de aproximação, quando chega outro, buscando a relação mais intensa possível; este, não conseguindo uma conversa satisfatória, entrega ao homem uma faca e se atira contra ela. Variante dos porcos-espinhos de Schopenhauer, é provavelmente a peça mais concisa e realizada de Albee, embora *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* seja mais rica, em sua amplitude. Mas *Zoo Story*, em sua concisão, talvez seja mais clássica nesse tipo de teatro.

Nela temos dois tipos – o *outsider* e o conformista –, sua grande solidão e a tentativa de participação. O zoológico simboliza bem as grades que separam os seres.

Jerry, o rebelde, tem em casa molduras para pôr as fotografias dos pais, mas elas não se ajustam; é como se não tivesse pais, não tivesse vindo de ninguém. Ele conta seu relacionamento com um cachorro, história tirada em parte de Camus, [no romance] *O Estrangeiro* [de 1942]; a narração de Camus é aproveitada com eficácia. E lembra Brecht, quando constata que "nem com os animais a comunicação é possível".

Jerry trata um cão, primeiro, com ternura, depois com crueldade. São as duas possibilidades do amor: sadismo e masoquismo. Ambos são vontade de se integrar no outro ser. Com o masoquismo, queremos nos integrar no outro, sendo pequenos e fracos. Essa é uma relação constante, e nela vivemos: quando nos absorvemos num todo maior, como no caso da associação a clubes ou no patriotismo, há algo masoquista. Outra opção é a do sadismo: não queremos destruir o outro, mas agarrá-lo, sendo mais fortes. Um pai autoritário é sadomasoquista. Nunca há um ser apenas sádico, sempre existe certo sadomasoquismo. Relembremos o clássico exemplo do pai de família que é masoquista no escritório, onde é diminuído, humilhado; carrega seus recalques para a família e comporta-se sadicamente com a esposa, com os filhos, até com o cachorro.

Isso ocorre em sociedades de forte carga agressiva, como a nossa. É um equívoco pensar que na base somos eternamente agressivos. Isso é produto de um contexto cultural, segundo os antropólogos. Há povos que vivem perfeitamente bem num contexto cultural específico, sem agressividade.

Os bôeres africanos não reprimem, não disciplinam sequer a urina infantil; não há obrigatoriedade de higiene. Quando a criança cresce, vê essa necessidade por si mesma. Nesse povo, a ambição não é incitada, ninguém quer sobressair. Se uma pessoa sai da média, procura esconder isso, envergonha-se profundamente. Não há desejo de competição nem agressividade alguma. Claro que os bôeres estão em derrocada, atualmente.

Nossa cultura é competitiva, todos são sadomasoquistas. Erich Fromm inicialmente estudou muito esse problema, no livro *Fuga à Liberdade*. No início, Fromm era muito bom; agora está desvairado.[118]

Jerry, em *Zoo Story*, diz o seguinte:

> *Aprendi que nem o amor nem a crueldade podem produzir independentemente um resultado além de si mesmos. E ambos, unidos, representam um exercício para a vida emocional. O que se ganha, no entanto, é uma perda que é consequência disso. O cão e eu firmamos um compromisso, uma espécie de acordo: não nos amamos e não nos torturamos. Evitamos ter contato.*

---

[118] Erich Fromm [1900-80], psicanalista alemão que uniu marxismo e psicanálise.

Porém Albee se revolta contra esse conformismo, no final. Jerry morre, porque não encontra outra solução. O fim da peça, atirando-se contra a faca que deu ao outro, é um dos mais comoventes da dramaturgia moderna. É um ato de amor. O outro, assassino ocasional, vê-se repentinamente arrancado de seu conformismo. Talvez Jerry tenha lançado um germe.

FRIEDRICH DÜRRENMATT [1921-90]

O autor suíço é um dos mais importantes dramaturgos da Europa Continental, hoje. Algumas de suas peças: *Os Físicos*, *O Casamento do Sr. Mississippi*, *A Visita da Velha Senhora*. Max Frisch [que comentaremos muito brevemente abaixo] e Dürrenmatt buscam uma síntese entre o teatro do absurdo e o realista. Têm também uma espécie de compromisso com o teatro de Brecht.

Filho de um pastor calvinista, Dürrenmatt estudou filosofia, literatura e desenho; pinta bem, faz desenhos macabros, grotescos, como uma espécie de Goya [1746-1828] redivivo. Gordo, come pantagruelicamente, sobretudo macarrão, apesar de diabético. É fortemente influenciado por Kafka. Escreveu muitos romances de crimes, para ganhar dinheiro, entre eles *A Suspeita*, *O Juiz e o Carrasco*.

Escreveu também peças de rádio e TV, na Europa continental e também na Inglaterra. (Na Europa são escritas peças de grande qualidade para rádio e TV. Os melhores autores escrevem, ganham bem e as apresentações têm muito boa qualidade.)

O teatro, para Dürrenmatt, é meio marginal, não no sentido artístico, mas porque ele, como homem gordo, precisa de dinheiro e sabe ganhá-lo. Uma vez que o teatro geralmente rende pouco, ele se garante antes com o rádio e depois adapta as peças para o teatro. *Hércules e o Estábulo de Áugias*, já representada em São Paulo, foi primeiramente peça de rádio e TV, depois foi para o teatro.

Dürrenmatt tem uma visão de mundo religiosa – herança calvinista. Diz, em *A Suspeita*, uma de suas novelas policiais: "Na noite de núpcias de céu e inferno que pariu esta humanidade, nessa noite abandonada por Deus, o bem e o mal estão demasiadamente entrelaçados para que se possa separá-los".

O homem é profundamente repleto de mal. Isso se manifesta, em particular, na vontade de poder. Essa crítica está dirigida a nosso mundo atual; poderia partir de um marxista, mas vem de um religioso: nossa humanidade peca por soberba, por querer ser dona do universo. Isso se vê, aliás, na febre da conquista da Lua[119] e dos planetas. O orgulho é desmedido. Dürrenmatt faz uma alegoria em torno da Torre de Babel, já que esta pretendia a conquista celeste, em sua peça *O Anjo Vem à Babilônia*.

Sua dramaturgia é interessante. Usa recursos diversos do teatro moderno; as peças têm quase teor de revista, de cabaré literário. Cabarés literários eram e são boates europeias, nas quais pequenos palcos dão lugar à representação de breves cenas, havendo um *conferencier*, que fala e as explica, uma espécie de animador. Muitas vezes há improvisação e forte contexto político. Exige um público requintado, literária e artisticamente atualizado. No Brasil [da década de 1960] não seria viável, pois a censura prévia não dá muito lugar à improvisação, além de o teor político também ser forte demais para o país.

O cabaré literário foi inventado na França, indo dali para a Suíça e estendendo-se pela Europa. Está na Alemanha, por exemplo, e claro que não na Rússia totalitária; o totalitarismo não admitiria um cabaré literário.

O dadaísmo, em 1916, nasceu num desses cabarés, o Cabaré Voltaire, particularmente violento, invectivando a guerra. Estava na Suíça, neutra. O cabaré inspira Dürrenmatt e Max Frisch.

Aqui têm havido peças com teor de cabaré, como a já citada *Feira Paulista de Opinião* [1968, de vários autores, como Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade e Plínio Marcos, dirigida por Augusto Boal – ver nota 21] e *Liberdade, Liberdade* [1965, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel]. O gênero teria melhor resultado num lugar pequeno, como cabaré, especificamente, quando um público atualizado e participante estaria comendo, bebendo, ouvindo. Haveria mais aconchego e comunicação, muito difíceis num teatro, para esse tipo de peça.

Dürrenmatt usa piadas infantis, boas para cabarés, rendendo por poucos dias. Não funcionam mais, em cinco ou seis anos. Mas também há virulência, polêmica e elementos agressivos. No cabaré, a agressividade funcionaria melhor para um público menor; no teatro, é uma experiência duvidosa.

[Estudado no capítulo 12], Brecht também é fortemente influenciado pelo cabaré; entenderemos melhor algumas de suas peças lembrando-nos disso. O animador, o *conferencier*, é traduzido no narrador do teatro épico. Em Munique, Brecht conheceu o Cabaré dos Onze Carrascos. Dürrenmatt tem elementos filtrados pelo cabaré e também uma mediação de Brecht: locutores, que destroem a ilusão, bem como coros e paródias.

Mas, embora influenciado por Brecht, Dürrenmatt é religioso e burguês, individualista ao extremo. Sente-se responsável, porém não quer se engajar em nenhuma ideologia, porque acha, como Frisch, que a função do escritor é *destruir* as ideologias, no que é fundamentalmente contrário a Brecht. Tem cunho grotesco, dadaísta e surrealista, além de salientar o aspecto religioso.

---

[119] Em 21 de dezembro de 1968, a espaçonave Apollo 8 circunavegou a Lua, abrindo caminho para o pouso da Apollo 11, em 20 de julho de 1969.

A Visita da Velha Senhora [1956]

Foi esta a peça que lhe deu fama mundial. O tema não é novo, já foi abordado por Eurípedes e por outros dramaturgos. Trata da dissolução moral de uma cidade chamada Gullen (lama putrefata, se formos traduzir do original). A dissolução vem pela sedução e influência do dinheiro.

É um drama de desmascaramento, como em Ibsen [1828-1906]. Este, em *O Inimigo do Povo*, conta como uma cidade é corrompida pela ganância. É um balneário turístico. O médico local percebe que as fontes balneárias estão contaminadas e denuncia o fato à Câmara, que não toma conhecimento, para não perder a frequência de doentes e turistas e também para não gastar dinheiro saneando as águas. *A Visita da Velha Senhora* apresenta problema parecido. Revela a fragilidade das máximas morais, que mal encobrem o fundo de egoísmo; o dinheiro corrói e dissolve a moralidade e mostra a realidade profunda.

Uma velha senhora suíça bilionária, Claire, visita Gullen, lugar decadente, e promete 1 bilhão de dólares para reerguê-la. Em troca, exige o cadáver de um cidadão, que fora seu amante na juventude e a traíra para se casar com uma moça rica. Ela se tornara prostituta, casara-se com um bilionário e enviuvara. Casara-se de novo, várias vezes. Agora Claire quer comprar a justiça.

Há humor negro na peça. Dürrenmatt é um grande representante dessa modalidade, que consiste em apresentar de maneira fria, sombria, o aspecto feio da vida. O lado escuro é apresentado como escuro mesmo, sem sentimentalismo.

Os cidadãos de Gullen recusam terminantemente o dinheiro oferecido em troca da morte do homem. Defendem uma tradição europeia, os valores sólidos; afinal, Gullen é uma cidade onde até Goethe se hospedara, há uma plaquinha referente à passagem dele por lá.

Apesar da recusa, Claire fica na cidade. Logo se vê que a recusa é hipócrita, uma salvaguarda de aparências, pois os cidadãos começam a viver antecipadamente segundo padrões materiais que só poderiam desfrutar em virtude do assassinato. Vivem como se já tivessem matado o homem; fora uma recusa inócua. A derrocada moral envolve todos, sem exclusão do pastor, do professor, da própria família do homem a ser assassinado. A cidade mostra uma imagem grotesca; os habitantes, figurativamente, alimentam-se de carniça estrebuchante.

O autor propõe a peça esquematicamente, quase como farsa, sem nuanças psicológicas. Claire é uma grande invenção cênica, de terrível humor negro e sabor caricato. É o *fatum* (de onde veio "fatalidade") grego, sob a forma de mito moderno. Aparece inclusive uma caricatura de coro grego; mostra-se que, se há fatalidade, hoje, esta não é a dos deuses, mas da engrenagem em que vivemos.

Dürrenmatt não cedeu a peça aos russos, que pediram para representá-la. Disse que teria de reescrevê-la, para adaptá-la às deficiências da situação russa. Como se vê, ele mantém uma atitude equidistante da sociedade, vendo as deficiências de todos os sistemas. É fundamentalmente um religioso, que se preocupa com a corrupção humana de maneira geral. Não se trata de um socialista que quer transformar o homem, como Brecht, mas de um protestante não muito ortodoxo e moralista.

A Visita da Velha Senhora satiriza a sociedade hipócrita, com seus falsos valores dominantes, religiosos e morais, embora faça tudo pelo dinheiro. É uma dança do teatro moderno tematizando o Bezerro de Ouro.

Mais do que criticar a sociedade, Dürrenmatt critica o homem, visto como fraco, difícil de ser julgado; não cabe a ninguém ser carrasco do outro. O tema do carrasco, aliás, será recorrente em Dürrenmatt.

A peça contém algo de *moralidade* barroca – moralidades eram as peças de conteúdo moralista, representadas no período barroco. Pode ser vista como um auto barroco, próximo dos concebidos por Gil Vicente [1465-1536]. Tem também traços do teatro medieval, didático, porém sem acreditar muito nos resultados do próprio didatismo. O homem é considerado o mesmo em toda parte, frágil, corrupto.

Há aqui uma crítica ao capitalismo, à sociedade que submete o frágil ser humano a uma pressão forte demais para sua fraqueza. O velho amante de Claire, também corrupto, talvez o mais de todos, converte-se em vítima, caça, bode expiatório imolado em holocausto ao Bezerro de Ouro.

Numa cena final, ele quer fugir; vai à estação de Gullen. Interpelado pelos outros, que perguntam aonde ele quer ir; diz que não quer mais ficar em Gullen, quer ir para a Austrália; os conterrâneos respondem que não tema, que eles lhe são leais.

O perseguido é o único que, ao sucumbir, se salva, enfrentando seu destino; torna-se quase herói dessa farsa trágica. Ele sofre uma espécie de conversão, diz "sim" à própria natureza, assume seu destino, arrepende-se, reconhece que traíra Claire por 30 dinheiros.

Temos assim a glorificação da vítima, comum em Dürrenmatt, que afirma: "Ele é o representante de uma visão religiosa; Deus nos deixa cair. Eis que caímos de encontro a Ele".

Na estrutura da peça há uma inversão de caminhos: a cidade ascende externa e materialmente e cai interna e moralmente; a vítima cai exteriormente e ascende internamente.

Além dos elementos de mito grego, de coro, há a grande prostituta babélica, Laís, representada por Claire. Ela é seguida por um estranho séquito: um puma, um caixão para a futura vítima e vários maridos numerados, depois do divórcio de cada um, além de homens castrados por tê-la traído; ela é uma espécie de *fatum*, como dissemos.

Há árvores representadas por homens, elemento grotesco e de distanciamento caracteristicamente brechtiano, incorporado por Dürrenmatt.

Claire é a encarnação da parca Cloto, que tece e corta os fios da vida. Há uma cena em que está na varanda do hotel, tecendo de maneira muito característica, enquanto permanece em comunicação com o mundo todo, pelo telefone internacional. É uma parca meio onassiana[120] ou de modelo semelhante, que deve dispor de mais elementos mitológicos, característicos de uma parca que decide destinos alheios, mais do que muitos políticos exponenciais. Também é Laís, a famosa prostituta grega que transforma o mundo em bordel.

Nessa peça, as leis do mercado substituem até as da mitologia grega e as leis da predestinação calvinista.

A respeito do calvinismo, o sociólogo Max Weber [1864-1920, autor de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*] tem uma concepção interessante. Considera-o a religião que mais contribuiu para a implantação do capitalismo. Pelo calvinismo, absolutamente ninguém tinha certeza de ir para o céu ou para o inferno quando morresse. De nada adiantaria passar a vida em boas obras; se Deus decidisse ser a criatura pecadora, ela iria para o inferno. Assim, o êxito terreno era um sinal de que a pessoa estava sendo agraciada pela divindade, já que nem céu nem inferno eram destinos certos. Houve uma ascensão econômica tremenda dos calvinistas, que certamente consideravam os pobres passageiros para o inferno, uma vez que não eram distinguidos pelo sucesso na existência carnal.

Max Weber contrapõe-se, pois, a Marx, que vê a origem do capitalismo só em razões econômicas. Weber lhe antepõe motivos religiosos.

---

[120] Referência velada a Jackeline Kennedy, ex-primeira-dama dos Estados Unidos, que se casou com o milionário grego Aristóteles Onassis em 1968.

A peça tem um contexto bem elaborado e grotesco. Ocorre uma votação no teatro da cidade, local característico, pois o teatro não é lugar onde se leva a vida rotineira, e sim onde se representa. Os cidadãos receberão, numa solenidade pública, o cheque da bilionária; vêm grandes personalidades de cidades próximas e diz-se que o dinheiro será concedido para fins beneficentes. Ensaia-se um grande ato público. Essa solenidade encobre o futuro cadáver do homem. Há um paralelismo flagrante com a situação da Alemanha do pós-guerra, de prosperidade construída sobre milhões de cadáveres, numa das maiores imolações da história universal.

O ato solene é pura ficção, para ser gravada por repórteres de cinema, rádio e TV. Numa celebração, diz-se pomposamente: "A Fundação Claire-de-tal salvaguardará nossos mais sagrados valores". É uma fórmula cínica, que mascara morte e assassínio. Dá um contexto nítido e terrível de nossa realidade, na qual fatos semelhantes ocorrem milhares de vezes. Vê-se como a realidade copia a própria imagem, que se destina ao consumo de massa – para a TV, por exemplo –, como nós, que, numa fotografia, tomamos uma pose, um ar que deverá ser divulgado depois.

Há processos que permitem que uma imagem seja estabelecida e divulgada. Certa parte da política vive em função da divulgação de imagem. Gente da publicidade orienta políticos, que vemos beijando criancinhas, muito familiares. Aos poucos, eles talvez adaptem sua natureza íntima à imagem que a publicidade forma.

Nada escapa de ser mercadoria, nem a própria realidade, que pode ser multiplicada, como em discos. Vemos isso na peça; as lâmpadas da TV não funcionam e a cena de falsidade pública e falas empoladas tem de ser repetida. *Tudo isso é mercadoria, repetitiva.*

Há um horrível *happy end*, uma grotesca inversão do apocalipse, na qual o milagre econômico tripudia sobre o cadáver da vítima. O coro parodia o de Sófocles, em *Antígona*, com os cidadãos bem-vestidos.

A peça deve ser vista em vários níveis, tem muitas dimensões; é uma tremenda crítica social e bem radicalmente religiosa. Dürrenmatt: "Não podemos sugerir uma tragédia, quando os valores sagrados estão à venda, numa liquidação total. É uma farsa trágica".

No fim, ressoam os sinos de Gullen, num sinal de perdição da humanidade. Serve como lembrete da estrutura de valores conspurcados que se desfazem. A corrupção é ressaltada pelo som dos sinos.

O professor, uma das personagens que mais resistiram, diz: "Sei que um dia todos nós seremos visitados por esta velha senhora"; virá um dia em que todos serão também vítimas.

A velha senhora também é um mecanismo, algo menos que um ser humano: num acidente, ela perdeu um olho e tem um braço de marfim; lembra um mecanismo.

MAX FRISCH [1911-91]

De Frisch, faremos apenas uma menção extremamente superficial, lembrando *Biederman e os Incendiários* [1953], com seus bombeiros que não têm condição de apagar fogo algum.

14

O TEATRO BRASILEIRO ATUAL

O TEATRO BRASILEIRO ATUAL

Examinaremos só algumas tendências, por meio dos autores mais importantes. Apesar da crise crônica do teatro brasileiro, houve importantíssimas descobertas.

PLÍNIO MARCOS [1935-99]

Seu êxito como autor veio com peças como *Navalha na Carne* [1967], *Dois Perdidos Numa Noite Suja* [1966] – talvez as duas melhores –, *Dia Virá* (de 1967, peça de contexto religioso, que foi levada em um colégio, apenas)[121] e *Quando as Máquinas Param* [1967]. Há outras, proibidas pela censura.

O mundo que ele enfoca é de rufiões, prostitutas, desempregados crônicos. Mostra a reificação, a coisificação do ser humano. "Será que somos gente?", de *Navalha na Carne*, é um trecho sumamente revelador do humanismo de Plínio Marcos, do qual não se pode deixar de falar.

Quando Neusa Sueli descobre que é objeto de prazer e cofre de dinheiro para os outros e que também usa o próximo, isto é, seu rufião, como objeto, estabelece um trecho fundamental da dramaturgia do autor. A peça atinge uma transcendência extraordinária. Sueli teve uma intuição de filosofia kantiana – diz Kant que nunca se deve usar outro ser humano apenas como meio, mas como fim.

Há aqui uma profunda intuição da situação dramática do mundo marginal, porém Plínio não mostra apenas esse mundo: revela-o como aspecto da sociedade maior; põe o dedo na ferida da sociedade inteira. Vê também de maneira crítica a falta de solidariedade do submundo, sem romantizá-la: todos lutam contra todos para sobreviver. A sociedade marginalizada leva à terrível agressividade de seus membros. É um problema que também existe na sociedade mais ampla, mas que se vê mais desmascarada entre os marginais.

Plínio Marcos aborda um dos problemas máximos do amor: o amor facilmente transforma o outro em objeto; deve permitir, no entanto, que o outro seja autônomo, seja respeitado como fim em si mesmo. Há perspectivas profundas. O texto tem amplitude para permitir essa interpretação. Embora muito provavelmente não conheça Kant, o dramaturgo faz viver esse conceito, sem precisar formulá-lo teórica ou filosoficamente.

Plínio é um homem simples, mas muito vivido, experimentado, e consegue transmitir suas experiências com grande eficiência dramática. É um homem que sabe pensar nos próprios termos e em termos dramatúrgicos. *Navalha na Carne* é uma peça lucidamente concebida.

O autor manipula o diálogo brilhantemente: é um dos maiores manipuladores de diálogo que temos. No entanto, suas peças sofrem perigo de envelhecimento rápido, talvez precisando ser reescritas, por causa da gíria, uma forma de linguagem que envelhece muito depressa.

Todas as suas peças, menos *Dia Virá*, sofrem os efeitos do naturalismo, isto é, o diálogo constante, sempre no mundo das personagens, uma fatia da vida recortada, sem intérprete ou comentário exterior – como se vê nas peças de Brecht, com seu narrador. Já que as personagens são únicas, não há possibilidade de ultrapassar-lhes a mente. O naturalismo exige a exata imitação desse mundo inculto e, principalmente, inarticulado. Mas, nesse âmbito, Plínio Marcos já conseguiu muito. Muito mesmo.

---

[121] Escrita em 1967, foi encenada em setembro do mesmo ano pelo Teco, grupo de teatro do colégio Des Oiseaux, em São Paulo. É a primeira versão da peça *Jesus-Homem*. Ver <http://www.pliniomarcos.com/teatro/diavira.htm>.

OSWALD DE ANDRADE [1890-1954]

Sua redescoberta deve-se em parte aos concretistas brasileiros, principalmente a Haroldo de Campos, que dá interpretações excelentes da obra de Oswald. Este escreveu três peças teatrais, todas da década de 1930: *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*.

Esteticamente, *O Rei da Vela* é mais moderna que as peças de Plínio Marcos. Continua sendo uma peça vanguardista até hoje, embora escrita há tantos anos. Oswald é revolucionador de toda a pesquisa do teatro moderno, seguindo bastante Maiakóvski, Pirandello e Brecht, em suas concepções. Embora não conhecesse Brecht, é brechtiano, pelo efeito de distanciamento. Rompe com o teatro ilusionista; os atores dirigem-se ao público, um ator fala repentinamente com o iluminador.

Seu diálogo é moderno; foi ele o primeiro a renovar o teatro brasileiro, não Nelson Rodrigues, como se julgava – antecipou-se a este uma década ou mais.

Opõe-se à tradição retórica que o antecedeu, usa um diálogo agudo, cômico, extraordinariamente vivo. Faz uma sátira violenta ao capitalismo e à aristocracia rural paulista. Em *O Rei da Vela*, Abelardo 1º e 2º são a mesma pessoa, um desdobramento, o capital só muda de dono, tudo continua a mesma coisa.

A peça faz alusão a Abelardo e Heloísa; Abelardo foi o grande escolástico medieval que se apaixonou por uma freira, tendo sido castrado pelos parentes dela. Oswald caricatura o romance, mostrando um matrimônio sustentado unicamente por interesses, e também a sociedade com perversões sexuais. Abelardo 1º tem destino semelhante ao do primitivo Abelardo medieval: é figurativamente "castrado" pelo norte-americano que lhe rouba Heloísa. No fim, fica tudo igual: Abelardo 2º continua sendo usado pelo norte-americano. Trata-se de uma visão superficial da sociedade, mas, para a época, de uma antecipação genial.

A encenação foi audaz,[122] uma das melhores feitas no Brasil, de muita verve. José Celso misturou vários estilos: no primeiro ato, vemos circo, surrealismo dos Irmãos Marx; no segundo, uma revista apimentada, culinária, com Ítala Nandi muito apetitosa; no terceiro, a paródia de grande ópera.

Foi uma encenação desenfreada, de diretor, como o teatro de Artaud. O diretor, aqui, foi básico e central; um teatro agressivo, com efeitos de choque violentos. O mau gosto tornou-se temático, proposital, quase bom gosto. Há interpenetração público-plateia, até com Etty Fraser, que "fura" a moldura do palco, também numa espécie de agressão.

O teatro agressivo concebido em função de quase nada, de um mau texto, não funciona; em outra ocasião, José Celso foi longe demais e estrepou-se.[123]

NELSON RODRIGUES [1912-80]

Em *Vestido de Noiva* [1943], Nelson Rodrigues inclui elementos do palco expressionista, para transformar o palco em espaço interno de uma consciência. Ele é um moralista feroz. Tem muita obscenidade, mas é moralista, que vê o sexo como um sintoma de decomposição, quase como se vivesse no início do cristianismo.

Os Sete Gatinhos [1958] dá bem a medida de seu moralismo, obsessão com a verdade e com a pureza. É obcecado pela moralidade do indivíduo. A peça analisa a sociedade? Não, nunca a analisa. É reacionário, não vê que os problemas que acredita serem internos se ligam a uma situação social concreta.

---

[122] Ver nota 7, p. 27.

[123] Referência ao ataque ao elenco de *Roda Viva*, de Chico Buarque, por um comando paramilitar em 18 de julho de 1968. Ver nota 9.

Bonitinha, Mas Ordinária [1962] é extraordinária, porém de vista curta, sem inteligência mais profunda.

Um dramaturgo de gênio, mas sem transcendência, por lhe faltarem cultura e inteligência.

ROBERTO FREIRE [1927–2008]

Crítica social feita por um católico de esquerda. Sua encenação de *Morte e Vida Severina* [1965] é lindíssima, um acontecimento de primeira ordem para qualquer teatro, em qualquer país. Música de Chico Buarque, texto de João Cabral de Mello Neto.[124]

O&A [1967] foi uma linda pantomima, uma bela realização.[125]

É autor de peças de relevo; *Quarto de Empregada* [1966] é bem interessante.

ARIANO SUASSUNA

Nasceu em 1927, é culto, professor de estética em Recife. *Auto da Compadecida* [1955] teve êxito no mundo inteiro. Continua a tradição do teatro católico, do teatro medieval, de Gil Vicente, de Paul Claudel. Sintetiza tudo com o teatro nordestino. Tem cunho épico, não de Brecht, mas da tradição católica.

O tribunal celeste que aparece em *Auto da Compadecida* é do tradicionalismo católico teatral. Suas peças voltam-se contra a simonia (a corrupção clerical).

---

[124] Na verdade, a encenação do Tuca de 1965 era de Silnei Siqueira. Roberto Freire, "coordenador cultural" do grupo, foi responsável pelo convite a Chico Buarque.

[125] Ver nota 1, p. 11.

HILDA HILST [1930-2004]

Faz um teatro mais ou menos religioso. É poetisa, de grande importância em São Paulo. Lançou-se no teatro e firmou-se nos círculos que já a leram. É um teatro diferente do que se fez/faz aqui.

Não é realista; tem parábolas, abstrações, lembra Dürrenmatt, Frisch [estudados no capítulo anterior] e denota grande inteligência, preocupação com a coagulação da geração mais velha. É *engagée*, mas não política. Poeta pura, renovou o diálogo poético, dando-lhe grande nobreza e usando versos, ocasionalmente.

DIAS GOMES [1922-99]

Autor de peças como *O Pagador de Promessas* [1959], *A Revolução dos Beatos* [1961], que também versa sobre o fanatismo nordestino do Brasil, e *A Invasão* [1960]. Esta fala de um prédio em construção, parado por falta de dinheiro dos construtores e invadido por favelados e imigrantes nordestinos, que devem ser expulsos pela polícia; há um choque sério entre as duas facções. Escreveu também *Doutor Getúlio* [1968], em parceria com Ferreira Gullar: um enredo de escola de samba, no qual são criticados e reconhecidos certos valores getulistas.

JORGE ANDRADE [1922-84]

Numa de suas melhores peças, *Vereda da Salvação* [1957/63], também aborda o fanatismo religioso. É um autor sem ideologia política ou apelos reivindicatórios, mas que ressalta aqui a terrível miséria, de tal modo que a peça se torna uma das mais tremendas do teatro brasileiro. A entrega patológica ao misticismo é consequência direta da miséria: uma visão horrível de certa realidade brasileira.

Em geral, o ângulo não é o dos oprimidos, e sim da aristocracia rural – à qual a família de Jorge Andrade, radicada em Barretos [SP], pertence. Focaliza principalmente a fase da decadência rural e faz uma crítica de alguém que se sente ligado a ela.

A Moratória, Pedreira das Almas, O Telescópio, Rasto Atrás são algumas de suas outras obras, escritas com o cunho participativo de quem viveu pessoalmente a desagregação de uma classe. *As Confrarias* [1968], sua peça mais recente, situa-se no ambiente da Inconfidência.

TEATRO MUSICAL

A partir de nossa "gloriosa revolução" [o golpe militar de 1964], incrementou-se essa modalidade teatral. Muitas peças, transformadas em *shows*, apresentam cantos de protesto: *Liberdade, Liberdade* [1965], *Opinião* [1968], e mesmo *Roda Viva* [1968].

Os seguidores desse teatro são inspirados pelo cabaré europeu e foram muito conduzidos por Augusto Boal [1931-2009], como autor e diretor, e por Gianfrancesco Guarnieri [1934-2006], dramaturgo e ator. São engajados politicamente e fazem grande esforço para dar aos espetáculos, também, bom nível artístico.

O sistema "curinga", de Boal, é importante, baseado em Brecht, mas autóctone, econômico. Temos, de Boal, como dramaturgo, *Revolução na América do Sul*, farsa com música; de Boal e Guarnieri, *Arena Conta Tiradentes, Arena Conta Zumbi, Arena Conta Bahia*.

Guarnieri partiu do drama realista para outro que chega quase ao mítico, de *Gimba* para *Animália*, que tem nítida influência brechtiana. Fez *Marta Saré*, mais um pré-texto para uma peça narrada com música [de Edu Lobo] do que um grande texto, propriamente.

O teatro brasileiro está em desenvolvimento, com força de ricas perspectivas futuras. Somos otimistas: há bons atores, seu número está aumentando, já existem bons diretores e autores também.

ÍNDICE DE NOMES E OBRAS

1984 271

Abdalla, José João 313n
Abreu Sodré, Maria do Carmo de 27
Abreu Sodré, Roberto Costa de 27n
Adamov, Arthur 39, 190, 192, 327, 329, 330, 331, 356
Adelphi, Os 134
Admirável Mundo Novo 271
Agamênon 74, 76, 156, 342
Ágaton 96, 105
Aguiar, Teresa 272n
Ajax 79, 82
Akutagawa, Ryunosuke 284n
Albee, Edward 19, 39, 190, 196, 326, 362-367, 369, 371, 373
Alcaide de Zalamea, O 182
Alceste 97, 98-99
Alegres Comadres de Windsor, As 175
Alexandre Magno 105, 128
Allen, Woody 277n
Alma Boa de Setsuan, A 308, 310, 318
Almeida Prado, Décio de 119
Almeida, Guilherme de 86, 321
Andrade, Jorge 49n, 149, 150n, 212n, 375, 389
Andrade, Mário de 12
Andrade, Oswald de 27n, 236, 256n, 319, 386
Anfitrião 132
Animália 49n, 332, 390
Anjo Vem à Babilônia, O 374
Anouilh, Jean 86, 86n, 100
Antes da Aurora 211
Antígona 57-58, 65, 79, 84-87, 90, 381
Antoine, André 203, 213, 214, 216, 217
Antonioni, Michelangelo 22, 47, 48n
Antunes Filho, José Alves 197n
Apollinaire, Guillaume 326, 331
Appia, Adolphe 192, 246, 251-254, 258
Aqueles Que Dizem Não 306-307
Aqueles Que Dizem Sim 306-307
Arco e Flexa, Jairo 29n
Arden, John 197
Arena Conta Bahia 390
Arena Conta Tiradentes 21n, 169, 253, 390
Arena Conta Zumbi 169, 390
Aristófanes 24, 68, 79, 94, 108, 116-128, 201, 327, 331
Aristóteles 24, 68, 79, 94, 108, 116-128, 201, 327, 331
Arrabal, Fernando 64n, 190, 192, 272n, 329, 331, 335, 343
Artaud, Antonin 118, 186, 191-192, 233, 246, 331, 343-344, 387
Ascensão e Queda da Cidade de Mahagony 307
Assembleia das Mulheres 120-121
Assim É, Se Lhe Parece 286
Ator e Método 219n
Aulularia 133
Auto da Compadecida 140, 388
Autran, Paulo 123n, 132n
Avarento, O 38

Aves da Noite, As 272n

Baal 305
"Babas do Diabo, As" 48n
Bacantes, As 95, 96, 98, 104
Bach, Johann Sebastian 140
Bacon, Francis 168
Balcão, O 368
Balzac, Honoré de 184, 205, 207
Bandeira, Manuel 119, 120n, 184
Barros, Ademar de 311n
Baudelaire, Charles 224
Becker, Cacilda 86, 184n
Beckett, Samuel 38-39, 190, 192, 232, 243, 326, 329, 331, 335, 336, 341, 345, 347, 350-359, 361, 362n
Beethoven, Ludwig van 44
Beiträge zu einer Kritik der Sprache [*Contribuições para uma Crítica da Linguagem*] 354n
Belle de Jour [*A Bela da Tarde*] 52
Beolco, Ângelo 40n
Bergman, Ingmar 45
Bergson, Henri 111-112, 117, 228-229, 319
Bernard, Émile 227-228, 248
Biederman e os Incendiários 337, 381
Bilac, Olavo 321n
Blow Up 47
Boal, Augusto 40n, 48n-49n, 66, 142, 169, 185, 186n, 187, 197, 212n, 315, 375, 390
Boca de Ouro 284n
Boccaccio, Giovanni 172
Bodas de Sangue 188
Bonitinha, Mas Ordinária 388
Bonnard, Pierre 225
Bonnes, Les [*As Criadas*] 363, 368
Borges, Jorge Luis 354n
Brahn, Otto 203
Breath 352n
Brecht, Bertolt 26, 34, 39-40, 50-51, 54, 140, 147-148, 171, 176, 186-187, 192, 210n, 217, 237-238, 249, 253, 270, 298, 300-322, 330, 332, 339, 340-341, 344, 349, 367, 371, 373, 375-377, 385-386, 388, 390
Brod, Max 330
Brook, Peter 186, 192, 268, 343, 350
Bruckner, Ferdinand 150
Bruno, Giordano 158
Buarque de Holanda, Chico 11n, 12, 27, 192, 387n, 388
Büchner, Georg 55, 204, 234, 341
Buñuel, Luis 52n
Burbage, Richard 170
Burton, Richard 173
Busch, Wilhelm 321

Cabral de Mello Neto, João 388
Cacoyannis, Michael 77
Cadeiras, As 331, 333-335
Cahiers et Dossiers du Collège Des Pataphysiciens [Cadernos e Dossiês do Colégio de Patafísicos] 346
Calder, Alexander 224
Calderón de la Barca, Pedro 54-56, 149, 182
Camargo, Aguinaldo 274n
Caminhada Perigosa, A 49n
Caminho de Damasco, O 239-241
Camões, Luís Vaz de 132
Campos, Augusto de 224, 268
Campos, Aurélio 186n
Campos, Haroldo de 224, 268, 386
Camus, Albert 189, 225, 328, 331, 371
Cantora Careca, A 190, 285n, 331-332, 335, 348-350, 352
Caracteres, Os 127
Cardoso, Sérgio 265, 273n
Carrero, Tônia 132n
Casa de Bernarda Alba, A 188
Casa de Bonecas 185, 208
Casamento do Sr. Mississippi, O 373
Castellar, Heloísa 18n
Castellar, José 18n
Cegos, Os 234
Celi, Adolfo 86n
Cemitério de Automóveis 64n, 272n, 343
Cenni, Franco 267n
Cervantes, Miguel de 116, 182
Cézanne, Paul 227
Chaplin, Charles 112, 269
Chiarelli, Luigi 281
Cidadãos de Calais 273
Cipião, o Africano 134
Círculo de Giz Caucasiano, O 21n, 51, 308-309, 313-314
Clair, René 236, 346
Claudel, Paul 40, 140, 146, 150, 187, 238n, 256, 268, 299, 350, 388
Cocteau, Jean 326, 331
Coéforas 74-76
Cohen, Gustave 146
Colecionador, O 47
Come and Go 352n
Comédia dos Erros, A 126, 173
Confrarias, As 390
Copérnico 158
Coquelin, Benoit-Constant 17
Corneille, Pierre 56, 96, 147, 183, 199-200, 214, 341
Cortázar, Julio 48n
Costa Neves, Conceição da 186n, 192
Coupeau, Jacques 254
Cozinha, A 197
Craig, Gordon 185, 192, 224, 246-251, 254, 258
Crates 118
Crônicas 173

D'Aversa, Alberto 150n
Da Manhã à Meia-Noite 269
Dalí, Salvador 320
Dama das Camélias, A 207
Dança Macabra 367
Dantchenko, Nemirovitch 215
Debussy, Claude 232
Decameron 172
Denis, Maurice 224-225, 231

Depois da Queda [After the Fall] 188, 253, 257
Desastres da Guerra, Os 320
Deus Dormiu lá em Casa, Um 132
Dia Virá 384-385
Dias Felizes [Happy Days] 358
Dias Gomes, Alfredo de Freitas 389
Diderot, Denis 31, 34, 93, 219
Die Leiden des jungen Werther [Os Sofrimentos do Jovem Werther] 304
Dois Cavalheiros de Verona, Os 174
Dois Perdidos Numa Noite Suja 384
Doutor Fausto 339
Doutor Getúlio 389
Dubbufet, Jean 346
Dumas, Alexandre 184
Dumas Filho, Alexandre 184, 207
Duncan, Isadora 246
Dürrenmatt, Friederich 68, 196, 326, 356, 373-381, 389

Ébrio, O 18n
Eco, Umberto 247
Édipo 52, 53, 57, 79, 80-82, 88-91, 156, 177, 209, 268, 350
Édipo em Colona 80, 91
Édipo Rei 80, 91
Edward II 168
Einstein, Albert 158, 223
El Cid 183
Electra 77, 79, 94, 104
Electra, a Vingadora 77n
Eliot, T.S. 188
Elisabeth von England 150n
Em Busca do Tempo Perdido 163
Emperor Jones (Imperador Jones) 274
Enquanto o Seu Lobo Não Vem 49n
Ensaios 165
Epicarmo 129
Epicuro 128
Escada, A 149, 150n
Espectros 88, 185, 208-209, 342
Esperando Godot 336, 350, 353, 356-362
Espiral 49n
Ésquilo 24, 51, 64, 70-71, 73-74, 76, 78-84, 91-92, 94, 98-99, 121, 149, 341
Essais de Théodicée sur la Bonté de Dieu, la Liberté de l'Homme et l'Origine du Mal 80n
Essex, conde de 172
Esslin, Martin 353, 359
Estábulo de Augias, O 196
Estrangeiro, O 371
Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo, A 379
Eumênidas 74-77
Eupólis 118
Eurípedes 24, 54, 64, 68, 71, 76, 78-79, 81, 83, 86, 92-104, 121, 183, 376
Eustache 143
Exceção e a Regra, A 306

Faulkner, William 166, 242
Fausto 183
Fedra 97, 101, 102, 103, 156, 183
Feiticeiras, As 130
Fenomenologia do Espírito 361
Fernandes, Millôr 123n-124n, 375
Ferrara, José Antônio 11n
Ferreira Gullar [José Ribamar Ferreira], *dito* 389
Feydeau, Georges 38
Fichte, Johann Gottlieb 340
Figueiredo, Guilherme 132
Filho, O 264
Filocteto 80
Filosofia da Moral [Fundações da Metafísica da Moral] 29
Fim de Jogo 358
Físicos, Os 373
Flaubert, Gustave 205
Flauta Mágica, A 226
Fletcher, John 169
Fort, Paul 225
Fraser, Etty 256, 387
Freire, Roberto 11n, 388
Freud, Sigmund 52, 177, 209, 240-241, 263, 273, 279, 319, 335
Frisch, Max 49, 196, 283, 337, 356, 373, 375, 381, 389
Fromm, Erich 372
Fuente Ovejuna 182
Fuga à Liberdade 372
Gabinete do Dr. Caligari, O 264-265
Gaivota, A 218
Galileu Galilei 308-309, 312
Garcia Lorca, Federico 188
Garcia, Stênio 343n
García, Victor 64n, 272n, 343
Garson, Barbara 338n
Gás 250n, 271
Gauguin, Paul 224, 231
Genet, Jean 190, 329, 331, 363, 367-368
Georges Dandin 133
Gil, Gilberto 49n, 212n
Gimba 390
Giraudoux, Jean 132
Godard, Jean-Luc 314
Goethe, Johann Wolfgang von 30, 168, 183-184, 304, 318, 376
Górgias 280, 284
Górki, Máximo 17n, 185, 216, 222
Goya, Francisco de 320, 373
Grande Deus Brahma, O 277
Grande Teatro do Mundo, O 182
Gréban, Arnoul 142
Greene, Robert 169
Grillparzer, Franz Seraphicus 100
Grito, O 263
Guariba, Heleny 133n
Guarnieri, Gianfrancesco 49n, 169, 212n, 332, 375, 390
Guerra, Ademar 28n, 216n
Hairy Ape, The [O Macaco Cabeludo] 275-276
Hamlet 159, 161, 163, 166, 176-178, 249, 265
Hamlet and Oedipus 177

Handke, Peter 27n
Harnisch, Hoffmann 265n
Hartmann, Nicolai 36, 329
Hasenclever, Walter 264
Hauptmann, Gerhart 185, 203, 211, 298
Hebbel, Friedrich 82
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 85, 87, 207, 228-231, 340, 361
Heine, Heinrich 319
Henrique 2º 176
Henrique 4º 175-176
Henrique 5º 164, 176
Henrique 8º 176
Hércules e o Estábulo de Áugias 373
Hilst, Hilda 271, 388
Hipólito 96-97, 101-103, 183
Historia Del Teatro Contemporaneo 253
Hitler, Adolf 273, 318
Hochhuth, Rolf 39, 55
Holinshed, Raphael 173
Homem do Princípio ao Fim, O 124
Homem e o Cavalo, O 386
Homem É um Homem, Um 306
Homero 65, 241
Homo Ludens 35
Hoppla, Wir Leben (*Opa! Nós Vivemos!*) 314n
Hugo, Victor 184, 331
Huizinga, Johan 35
Huxley, Aldous 271
Ibsen, Henrik 46, 88, 185, 196, 199, 203, 208-209, 211, 216, 233, 238n, 242, 273, 287-293, 342, 366, 376
Ifigênia em Áulide 97
Ifigênia em Táuride 76, 97, 183
Imperador Jones 274
Império, Flávio 133n, 253n, 257
Inimigo do Povo, O 376
Inominável, O 356
Inspetor Geral, O 21n
Insulto ao Público 27
Invasão, A 389
Ione 103
Ionesco, Eugène 38-39, 48, 150, 190, 192, 199, 214, 232, 236, 243, 285n, 294, 320, 326-327, 329-332, 335-336, 338, 344, 346-352

Jardim das Cerejeiras, O 218
Jarry, Alfred 189, 222, 232, 235-238, 326, 345
Jedermann 143
Jesus-Homem 384n
Jeu d'Adam 148
Jogo Sem Palavras [*Acte Sans Paroles*] 358
Johnson, Lyndon 338
Jones, Ernest 177
Joyce, James 28-29, 242, 279, 353, 354n, 355
Juiz e o Carrasco, O 373
Júlio César 164
Kafka, Franz 51-52, 81, 91, 191, 239, 265, 320, 330, 337-339, 355, 373
Kaiser, Georg 250n, 262, 268, 271-273
Kandinski, Wassily 226, 265
Kant, Immanuel 29, 50, 148, 329, 340, 384-385
Keaton, Buster 112
Kennedy, John F. 338n
Kennedy, Jackeline 379n
Kleist, Heinrich 132, 184, 341
Kurosawa, Akira 284n
Kusnet, Eugenio 219n

L´Art Poétique 226
L'Isle Adam 225
L'Oiseau Bleu 232
Labiche, Eugène 38
Lang, Fritz 271
Laocoon 263
Laughton, Charles 309
Leibniz, Gottfried Wilhelm 80
Lessing, Gotthold 263
Liberdade, Liberdade 123, 124n, 375, 390
Lição, A 331
Líder, O 49n
Liebknecht, Karl 305n
Lima Barreto, Afonso Henriques de 116
Lima Souto, Edson Luis de 44n
Liolá 284
Lisistrata 64, 120, 123
Livro de Cristóvão Colombo, O 187, 268
Lobo, Edu 49n, 212n, 390
Lógica e Contradição 344
Lope de Vega 56, 149, 182
Losey, Joseph 309n
Lua Muito Pequena, A 49n
Lugné-Poe, Aurélien 238
Lupasco, S. 344-345
Lutero, Martinho 155
Luxemburgo, Rosa 305n
Macaco Cabeludo, O 275
Macaco Nu, O 34n
Macbeth 59, 83, 161-164, 166, 168, 176-178
MacBird 338
Mach, Ernst 223, 228
Mãe Coragem 300, 308-309, 312, 316-318, 322
Mãe, A 309
Maeterlinck, Maurice 222, 225, 232-234, 239
Maiakóvski, Vladimir 130, 386
Males da Juventude 150n
Mallarmé, Stéphane 224, 247
Malone Morre 355
Mann, Thomas 163, 335, 339, 345, 357
Maquiavel, Nicolau 126
Marat-Sade 28, 186, 216n, 219n
Maria Stuart 184
Marido Vai à Caça, O 38
Marinetti, Filippo 280
Marlowe, Chistopher 156, 168
Marta Saré 390

Martinez Corrêa, José Celso 17, 27, 49, 118-119, 130, 186, 192, 197, 256n, 303, 306n, 344, 387
Marx, Karl 209, 339, 379
Marx, Irmãos 387
Máscara e a Face, A 280
Máscaras Nuas 283
Mauá, Grupo Experimental 272n
Mauthner, Fritz 354
Max und Moritz (Juca e Chico) 321n
ME.E.U.U. Brasil Brasileiro 49n
Medeia 84, 96-97, 99-101, 156
Medida Por Medida 162, 174
Medida, A 306
Megera Domada, A 173
Meininger, grupo 212-213, 216, 249
Meira, Tarcísio 273n
Menandro 108, 126-129, 132, 134, 173
Mercadé, Eustache 143
Mercador de Veneza, O 175, 213
Mesquita, Alfredo 235
Metamorfose, A 265, 320
Metrópolis 271
Meyerhold, Vsevolod Emilevitch 130, 132, 192, 214, 246, 249, 254-258, 315
Miles Gloriosus 133
Miller, Arthur 22, 188, 196, 228, 241, 253n
Miserere Nobis 49n
Mito de Sísifo, O 189, 328
Molière [Jean-Baptiste Poquelin], *dito* 38, 79, 113, 126-127, 132-133, 183, 201, 214, 341-342
Molloy 353-354
Mon Faust 184
Mondrian, Piet 227
Monna Vanna 233
Monsieur Verdoux 269
Montaigne, Michel de 163, 165, 167
Montanha Mágica, A 163, 335, 357
Montenegro, Fernanda 124n
Montesquieu, Charles de 93
Moralidade do Homem Comum 143
Moratória, A 390
Morre o Rei 294n, 336
Morris, Desmond 34n
Morta, A 386
Morte de Bessie Smith, A 362, 366
Morte do Caixeiro-Viajante, A 241
Morte e Vida Severina 388
Moschetta, La 40
Mozart, Wolfgang Amadeus 226
Muito Barulho Por Nada 174
Munch, Edvard 263
Muniz, Lauro César 49n, 212n
Muniz, Myriam 235n
Murder in the Cathedral 188
Murphy 353-354
Mussolini, Benito 280
Mystère de la Passion, Le 142

Nandi, Ítala 387
Nascimento, Abdias do 274n
Navalha na Carne 29, 217, 313, 349, 384-385
"Navalha na Nossa Carne" 29n
Nietzsche, Friedrich 95, 209, 243, 273, 279, 281-282
Nossa Cidade 40, 51, 187, 299, 313, 328
Novalis [Georg Philipp Friedrich von Hardenberg], *dito* 227
Novo Sistema, O 271, 272n
Nuvens, As 121, 125
Nydia Lícia [Pincherle Cardoso], 273

O&A 11, 388
O'Neill, Eugene 190, 243, 262, 264, 273-274, 276-279, 299, 350
Odisseia 241
Oeuvre d'Art Vivant, L' [A Obra de Arte Viva] 251-252
Oh Calcutta! 352n
Oiticica, Sônia 273n
Onassis, Aristóteles 379n
Ópera dos Três Vinténs, A 307
Opinião, grupo 123n
Opinião 375, 390
Oréstia 70, 74, 78
Origem da Tragédia Grega, A 95
Orton, Joe 197
Orwell, George 271
Osborne, John 197
Otelo 32, 163, 166, 176, 178

Padecimentos do Jovem Werther, Os 306
Pagador de Promessas, O 389
Pai, O 367
Paixão de Frankfurt, A 142
Paolo Paoli 330n
Paradoxo do Ator, O 31, 219
Pássaros, Os 119, 125
Passion de Arras, La 143
Paz, A 119
Peça de Sonho 241
Pedreira Das Almas 390
Pedroso, Bráulio 49n, 212n
Peer Gynt 199
Pelléas et Mélisande 232
Penas de Amor Perdidas 173
Pentesileia 184
Pequenos Burgueses 17
Perez, Assunta 272n
Péricles 67, 78-79
Persas, Os 70-73, 76
Persona 45
Pescador de Atum, O 130
Pescador e o Camponês, O 130
Petrin, Antônio 133n
Pignatari, Décio 224, 268
Ping Pong 330
Pinter, Harold 39, 190, 197
Pio 12 39
Pirandello, Luigi 190, 223, 262, 280-295, 327, 331, 335, 341, 386
Piscator, Erwin 39, 169, 187, 256-257, 265, 314
Pitoeff, Georges 254
Planchon, Roger 330n
Platão 52, 96, 130, 230, 279, 328, 340

Plauto 108, 126, 132-134, 156, 173, 176
Plínio Marcos 28-29, 49n, 79, 133, 186n, 212n, 313, 349, 375, 384-386
Plutarco 173
Plutos 119
Poética 45, 108, 155
Portinari, Candido 96
Prévert, Jacques 346
Primeira Comunhão, A 335
Princesse Madeleine 232
Príncipe de Hamburgo 184
Processo, O 91
Prometeu Agrilhoado [Prometeu Acorrentado] 70
Protágoras 93, 158
Proust, Marcel 163, 353
Ptolomeu 158

Quando as Máquinas Param 384
Quando Se É Alguém 295
Quarto de Empregada 388
Quem Tem Medo de Virginia Woolf 363-364, 366, 369, 371
Queneau, Raymond 346

Rabugento, O 126
Racine, Jean-Baptiste 56, 96-97, 100-101, 103, 160, 183, 198-200, 210, 213-214, 279
Ralé 216
Rangel, Flávio 123n, 150n, 253n, 375
Rãs, As 121, 125
Rashomon 284
Rasto Atrás 390
Reacionário, O 338n
Receita, A 49n
Redon, Odilon 225
Rei da Vela, O 27-28, 256, 315, 344, 386
Rei Lear 163, 166, 179, 357, 370
Reinhardt, Max 144, 254
Renoir, Pierre Auguste 222
República, A 52
Resistível Ascensão de Arturo Ui, A 318
Revolução Dos Beatos, A 389
Revolução na América do Sul 40, 390
Ricardo 3º 176
Ricardo, Sérgio 49n, 212n
Rilke, Rainer Maria 266, 321, 329
Rimbaud, Arthur 224
Rinocerontes, Os 190, 243, 336, 338-339, 353
Rípoli Filho, Líbero 130, 258
Rire, Le 111
Roda Viva 27, 124, 144, 160, 186n, 192, 255, 315, 344, 387n, 390
Rodin, Auguste 273
Rodrigues, Nelson 130, 188, 234, 241, 284n, 338n, 386-387
Roi se Meurt, Le [Morre o Rei] 294n, 336
Romeu e Julieta 161, 176
Rotunda, grupo 271
Rumo ao Farol 369

Salomé 233
Samsa, Gregor 265, 320, 339
Sandbox, The 363
San Quentin Drama Workshop 359n
Santa Joana dos Matadouros 270, 307, 318-319
Santo Agostinho 148, 362
Sartre, Jean-Paul 35, 37, 97, 109, 210n, 228, 294, 331, 345
Schehadé, Georges 331
Schikaneder, Emanuel 226
Schiller, Friedrich 44, 55, 88, 184, 189, 214, 277, 285, 318, 341
Schopenhauer 209, 226, 243, 281, 321, 328-329, 353, 356, 358, 370-371
Seis Personagens em Busca de um Autor 287, 290, 293-294
Selva das Cidades, Na 305, 306n, 367
Sêneca 156, 164, 168, 268, 350
Senhorita Júlia 208, 217, 240
Ser e o Nada, O 35, 109
Sete Contra Tebas 70
Sete Gatinhos, Os 387
Shakespeare, William 18, 20, 28, 30, 44, 50, 54-56, 79, 83, 102, 126, 146, 149, 154, 156, 159, 161-182, 200, 201, 205, 298, 341, 357, 370
Shaw, George Bernard 196, 273
Silveira Sampaio, José 132n
Siqueira, Silnei 388n
Soares, Jô 17, 175
Sobre a Arte do Teatro 246
Sócrates 79, 94-95, 121-122
Sófocles 24, 51-52, 64, 71, 73, 75, 78-86, 88-94, 268, 341, 381
Sofron 130
Soldado Tanaka, O 272-273
Sonata de Espectros 242
Sonho Americano, O 363-365, 368
Sonho de Uma Noite de Verão 174
Sorge, R. S. 267
Sound and Fury 166
Southampton, conde de 172
Sr. Doutor, O 49n
Sr. Puntilla e Seu Criado Matti, O 308, 310
Stanislávski, Constantin 31, 34, 191, 196, 203, 212-216, 218-223, 229, 249, 254, 263
Stendhal, Henri-Marie Beyle, *dito* 32
Stiller 283
Strange Interlude [Estranho Interlúdio] 276
Strauss, Richard 77n
Strindberg, August 48, 188, 208, 211, 217, 222, 232, 238-243, 263, 273, 277, 279, 293-294, 299, 312, 320, 331, 337, 366
Suassuna, Ariano 140, 388
Suplicantes, As 70, 104
Suspeita, A 373-374
Sweeney Agonistes 188

Tairov, Alexander 130, 192, 246, 257
Tambores da Noite 305
Tamburlaine, the Great 168

Tasso 183
Taylor, Elizabeth 173
Tchecov, Anton 17, 203, 211, 215, 218, 230, 233, 301, 332, 350, 357
Teatro da Cidade, grupo 133n
Teatro da Esquina, grupo 197n, 216n
Teatro do Absurdo, O 189, 326, 353
Tecelões, Os 203-204
Teco, grupo do Colégio Des Oiseaux 384n
Telescópio, O 390
Tema 49n
Tempestade, A 164
Ten Tragedies 156n
Teofrasto 127, 129
Terêncio 108, 126, 134, 156, 173
Téspis 65
Tieck, Ludwig 326
Tito 168
Toledo, Ary 49n, 212n
Toller, Ernst 314
Tolstói, Alexei 169
Tolstói, Leon 169, 179, 185, 215
Torres, Fernando 124n
Tragédia de Henrique 3º, A 176
Tragical Story of Dr. Faustus, The 168
Traquinianas, As 80
Três Irmãs, As 218, 357
Tristão e Isolda 44
Triste Fim de Policarpo Quaresma 116n
Troianas, As 97, 156
Tueur Sans Gages [O Assassino] 336
Turandot 257
Tynan, Kenneth 352n

Ubu Roi [Ubu Rei] 189, 235-237, 277, 326
Ulisses 28, 242, 279, 355
Urbano 4º 144

Vaihinger, Hans 284
Vakhtangov, Yevgeny 130, 192, 224, 246, 257-258
Valéry, Paul 184, 224
Van Gogh, Vincent 227, 231
Vaneau, Maurice 64
Vasconcelos, Ana Lúcia 272n
Vega, Lope de 56, 182
Velhos, Os 130
Velocino de Ouro, O [Das Goldene Vliess] 100n
Veloso, Caetano 49n, 212n
Verde Que te Quero Verde 49n
Vereda da Salvação 389
Verga, Giovanni 280
Verlaine, Paul 224, 226
Vespas, As 121
Vestido de Noiva 188, 234, 241, 387
Vian, Boris 346
Vicente, Gil 40, 143, 378, 388
Vigário, O 39, 55
Vigny, Alfred de 184
Villaça, Paulo 97n
Villar, Jean 254
Visita da Velha Senhora, A 196, 373, 376-377
Viúva, Porém Honesta 170, 258
Viver Como Porcos 197
Von Hofmannsthal, Hugo 77, 143
Von Kues, Nikolaus 167
Vuillard, Édouard 224-225

Wagner, Richard 44, 226, 251
Weber, Max 379
Weiss, Peter 28n, 192, 216n
Wesker, Arnold 197
Wiene, Robert 264
Wilde, Oscar 233, 238n
Wilder, Thorton 40, 51, 187, 299-300, 302, 313, 328
Williams, Tennessee 31, 196, 228
Woolf, Virginia 239, 369-370
Woolsey, John M. 29
Woyzeck 55, 204
Wyler, William 47n

Yáconis, Cleyde 184n
Yerma 188

Zamora, Guerrero 253
Zeffirelli, Franco 173n
Ziembinski, Zbigniew 184n
Zola, Émile 184, 203, 208-209
Zoo Story 19, 362, 371-372

SOBRE O AUTOR

Anatol Rosenfeld nasceu na Alemanha, em 1912. Estudou filosofia, teoria literária e história na Universidade Humboldt de Berlim, mas em 1935 foi obrigado pela perseguição nazista a interromper a tese de doutorado.

Chegou ao Brasil em 1937, onde trabalhou a princípio como colono de fazenda e depois como caixeiro-viajante. Só em meados da década seguinte iniciaria as atividades de tradutor e articulista que, aos poucos, o levariam a uma posição de destaque entre os intelectuais europeus refugiados no Brasil (uma geração que inclui nomes como o do austríaco Otto Maria Carpeaux e do húngaro Paulo Rónai).

Foi editor da seção de "Letras Germânicas" do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, onde escreveu numerosos ensaios sobre literatura, filosofia, cinema e teatro; e membro do Conselho Editorial da Editora Perspectiva, responsável pela publicação da grande maioria de suas obras.

Desde a década de 1940 até sua morte em São Paulo, em 1973, Anatol Rosenfeld deu inúmeras palestras e cursos, principalmente sobre filosofia e interpretação literária. Sua influência marcou a obra de muitos autores, encenadores e críticos de teatro no Brasil. Além dos cursos livres, foi professor de estética teatral na Escola de Arte Dramática, de São Paulo, e no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

"Rosenfeld foi um dos primeiros intelectuais a viver como *free-lance* em São Paulo", escreveu sobre ele Roberto Schwarz (em 1974, num ensaio depois incluído em *O Pai de Família*). "Além de escrever, dava cursos de literatura e filosofia. Habituara-se aos artigos e às aulas de circunstância, que o limaram da chatice inerente à especialização. Prezava a versatilidade, a exposição bem-humorada, e as enxertava na solidez de seus conhecimentos sistemáticos. [...] O mais vivo de seu pensamento vem nas reticências, nas numerosas reservas mentais. [...] O resultado é algo como a ironização permanente das ideias, a igual distância do intelectualismo e do irracionalismo."

Entre os muitos livros de Anatol Rosenfeld, cabe mencionar aqui *O Teatro Épico, Teatro Alemão, O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro, História da Literatura e do Teatro Alemães* e *Prismas do Teatro*.

SBD / FFLCH / USP
Bib. Florestan Fernandes Tombo: 378485
Aquisição: Doação Verba:
Proc. CANUTO
N.F. R$ 40,00 25/09/2013

FFLCH